RTM

La *Revue des Traditions Musicales* (alias *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen, RTM)* est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale et transdisciplinaire, qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, http://recherche.ua.edu.lb/crtm/), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM.

IReMUS institut de recherche en musicologie

CRTM Centre de Recherche sur les Traditions Musicales

http://www.upa.edu.lb/editions-de-l-upa/periodiques/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen-rtmmam.html

http://www.iremus.cnrs.fr/fr/collections-revues/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen

http://www.geuthner.com/livre/revue-des-traditions-musicales-des-mondes-arabe-et-mediterraneen/988

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

20 €
ISSN : 2072-3431

ISSN 2072-3431
9 772072 343002

RTM n°9

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

n° 9

L'improvisation *taqsīm*

Frédéric Lagrange *Shawwa et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ?*

Nidaa Abou Mrad *Réécriture grammaticale générative musicale d'un taqsīm improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī*

Tarek Abdallah *L'art égyptien du taqsīm mursal au 'ūd de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī*

Nicolas Royer-Artuso *Improvisation et variation dialectale dans le monde du maqām : Une étude comparative des styles « arabes » et « turcs »*

Anis Fariji *L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style muǧawwad*

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

RTM 9.indd 1 27/09/2017 18:39

Revue des Traditions Musicales
des Mondes Arabe et Méditerranéen

La *Revue des Traditions Musicales (RTM)* est un périodique scientifique annuel consacré aux traditions monodiques modales vivantes et/ou anciennes d'Asie occidentale et centrale, d'Afrique du Nord et d'Europe, et ce, dans une perspective musicologique générale qui met l'accent sur l'analyse musicale. La *RTM* est le fruit de la collaboration musicologique entre l'Université Antonine (Liban) et l'Université Paris-Sorbonne et, plus particulièrement, entre le Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM, http://recherche.ua.edu.lb/crtm/), rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine, et l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus UMR 8223, France http://www.iremus.cnrs.fr/). Elle est coéditée par les Éditions de l'Université Antonine (EUA) et les Éditions Geuthner. Elle figure dans les bases de données scientifiques EBSCO et RILM et Manhal.

Comité de rédaction
(par ordre alphabétique)

Nidaa Abou Mrad, Université Antonine (rédacteur en chef)
Frédéric Billiet, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Frédéric Lagrange, Université Paris-Sorbonne
Nicolas Meeùs, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
François Picard, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223

Comité scientifique et de lecture
(en plus des membres du comité de rédaction, par ordre alphabétique)

Jérôme Cler, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Jean During, CNRS, France
Mahmoud Guettat, Université de Tunis
Jean Lambert, Université Paris Ouest Nanterre La Défense
François Madurell, Université Paris-Sorbonne, IReMus UMR 8223
Dwight Reynolds, University of California - Santa Barbara

Rédaction

Centre de Recherche sur les Traditions Musicales (CRTM),
rattaché à la Faculté de Musique et Musicologie de l'Université Antonine
B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 927000
Fax : + 961 5 927001
Site : http://www.ua.edu.lb
Mél. : nidaa.aboumrad@ua.edu.lb

RTM

Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen

n° 9

L'improvisation *taqsīm*

Les Éditions de l'Université Antonine

GEUTHNER

En filigrane de la couverture

Cercle d'arborescence modale, *Kitāb fī maʿrifat al-anġām wa-šarḥihā*
[Livre de la connaissance des modes et de leur explication]
de Šams a-d-Dīn A-ṣ-Ṣaydawi (d.1506)

© 2015, Les Éditions de l'Université Antonine, tous droits réservés.
Université Antonine B.P. : 40016, Hadath-Baabda, Liban
Tél. : + 961 5 927000 - Fax : + 961 5 927001
Mél. : editions@ua.edu.lb - Site : www.ua.edu.lb

© 2015, S.N. Librairie Orientaliste Paul Geuthner S.A.
16, rue de la grande chaumière - 75006 Paris

ISSN : 2072-3431

Le contenu de chaque article n'engage que la responsabilité de son auteur.
Tous droits de reproduction y compris par la photocopie, de traduction et d'adaptation réservés pour tous les pays.

Composition de la couverture
Vincent Castevert

RTM

Le n° 1 – 2007 est intitulé « Musicologie générale des traditions musicales ».

Le n° 2 – 2008 est intitulé « Musicologie des traditions religieuses ».

Le n° 3 – 2009 est intitulé « Systèmes mélodiques ».

Le n° 4 – 2010 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) ».

Le n° 5 – 2011 est intitulé « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (2) ».

Le n° 6 – 2012 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) ».

Le n° 7 – 2013 est intitulé « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) ».

Le n° 8 – 2014 est intitulé « Rythmes ».

Le n° 9 – 2015 est intitulé « L'improvisation *taqsīm* ».

Sommaire

Éditorial 9

Frédéric Lagrange. *Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ?* 11

Nidaa Abou Mrad. *Réécriture grammaticale générative musicale d'un taqsīm improvisé au violon par Sami Chawa en mode* Bayyātī 37

Tarek Abdallah. *L'art égyptien du* taqsīm *mursal au* ʻ*ūd de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī* 71

Nicolas Royer-Artuso. *Improvisation et variation dialectale dans le monde du maqām : Une étude comparative des styles « arabes » et « turcs »* 99

Anis Fariji. *L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style muǧawwad* 123

Résumés 139

Abstracts 141

Éditorial

Ce numéro reprend à son compte la thématique de la 8e Rencontre Musicologique Internationale de l'Université Antonine (8RMIUA) (17-18 juin 2015) : « L'art du *taqsīm* et l'école Sami Chawa[1] (1885-1965) ». Cette rencontre s'est inscrite dans le cadre du cinquantenaire du violoniste syro-égyptien Sami Chawa[2], tenu pour être le pionnier de l'autonomisation de l'art instrumental traditionnel arabe du Mašriq (par rapport à l'art vocal) et de la mise en avant du *taqsīm* instrumental. Du reste, la *Revue des Traditions Musicales* (désignation de ce périodique, condensée à partir de l'ancienne dénomination *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*) dédie ce numéro à cette grande figure de la musique d'art arabe ; en même temps qu'à l'art improvisatif du *taqsīm*. Aussi s'agit-il de mettre en commun dans un esprit pluridisciplinaire des recherches axées sur la pratique de l'improvisation traditionnelle arabe de type cantillatoire à l'époque de la Nahḍa (Renaissance culturelle arabe 1798-1939). Cet examen est à la fois historique et analytique et a pour champ de prédilection les enregistrements (sur disques 78 tours) de *taqsīm*, réalisés par Chawa et ses confrères instrumentistes égyptiens et levantins.

Frédéric Lagrange ouvre ce numéro par un article qui interroge le phénomène de l'émergence d'une musique instrumentale autonome en Égypte au début de l'ère phonographique. Le rôle des maisons de disques y est passé au crible de l'analyse, en même temps que la carrière de Sāmī Shawwā et la triple image que celui-ci a peaufinée de l'instrumentiste de premier plan : l'enfant-prodige, le virtuose et le lettré érudit.

Nidaa Abou Mrad étudie la pratique *taqsīmienne* de Sami Chawa sous le double angle esthétique et sémiotique. Ainsi est-ce à partir de la mise en exergue de paradigmes métriques poétiques dans l'énonciation musicale du *taqsīm* que cet article propose une formalisation algébrique linéaire de la grammaire générative (morphophonologie et syntaxe) musicale d'un fragment d'un enregistrement réalisé par Chawa.

Tarek Abdallah met en avant l'approche organologique, aux côtés de l'investigation des modes de jeu instrumental et de l'analyse sémiotique modale, dans son étude de l'art *taqsīmien* développé par une autre grande figure instrumentale du début de l'ère discographique égyptienne, le *ʿūdiste* Muḥammad al-Qaṣabgī, et ce, en comparaison avec les styles développés par des précurseurs, notamment, Sayyid as-Suwaysī.

Quant à Nicolas Royer-Artuso, il axe son article sur une mise en exergue de la grammaire générative musicale qui est sous-jacente à l'art improvisatif du *taqsīm*, et ce, dans une perspective pluridisciplinaire, proprement linguistique musicale, et une perspective comparatiste dialectologique qui examine les algorithmes inhérents à l'élaboration musicale dans les traditions artistiques arabe et turque.

---

[1] Plusieurs orthographes du prénom et du nom de ce maître – Sāmī al-Shawwā (translittération phonétique), Sāmī Shawwā et Sami Chawa (signature élue par l'intéressé dans le titre français de la méthode de violon publiée par l'intéressé) – sont concomitamment employées dans ce numéro de la *RTM*.

[2] Ce cinquantenaire a été initié au Liban par l'Université Antonine, l'Université Saint-Esprit de Kaslik et la Foundation for Arab Music Archiving & Research (AMAR), et ce, en collaboration avec l'Université Paris-Sorbonne, l'Institut de Recherche en Musicologie (IReMus, France) et l'Académie Arabe de Musique (Ligue des États Arabes).

Enfin, l'article d'Anis Fariji se démarque des précédents en examinant non pas l'improvisation instrumentale *maqāmienne*, mais l'un de ses modèles : la cantillation coranique. Cette étude prend appui sur le constat esthétique de la labilité mélodique de la récitation, qui est inhérente au caractère absolu du verbe divin, pour proposer l'analyse d'un enregistrement du récitant égyptien Mohammed El- Helbawy.

Nidaa Abou Mrad (rédacteur en chef)

Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ?

Frédéric LAGRANGE*

Cet article vise à examiner et jauger une hypothèse : celle selon laquelle l'apparition de l'industrie du disque dans l'Orient arabe, à partir de 1903, aurait permis à la figure de l'instrumentiste d'émerger, de s'autonomiser et de parvenir à un statut de vedettariat qui était auparavant l'apanage des seuls vocalistes, Sāmī al-Shawwā étant l'illustration de cet hypothétique processus permettant à un violoniste de talent de concurrencer les plus grands chanteurs de son époque sur le plan de la célébrité, des cachets touchés et de la légende. Il s'agirait, dans le cas de Shawwā, de l'adoption de deux figures, de deux paradigmes comportementaux centraux de l'histoire musicale universelle, celle de « l'enfant prodige » d'une part, et celle du «virtuose» d'autre part, figures du reste aisément combinables, toutes deux importées de l'histoire musicale européenne moderne et contemporaine, et faisant l'objet de la part de Sāmī al-Shawwā d'une tentative apparemment consciente de transfert dans le milieu musical proche-oriental et égyptien dans la première partie du XX^e^ siècle.

Une remarque préliminaire s'impose : la tentative de placement ou replacement de l'instrumentiste au centre du débat musical, en tant que producteur d'un discours scientifique légitime sur la musique d'une part, et producteur d'un plaisir esthétique, *ṭarab*, égalant aussi bien celui créé par les *muṭribīn* durant la performance que celui, virtuel, pensé par les compositeurs de musique vocale, ne saurait être envisagée uniquement sous l'angle réducteur de l'adoption d'un modèle exogène ; elle est aussi à mettre en regard avec le statut de l'instrumentiste, et particulièrement de l'instrumentiste-compositeur et théoricien en musique ottomane[1] — les noms des

* Professeur, directeur de l'UFR d'études arabes et hébraïques à l'Université Paris-Sorbonne.

[1] La musique égyptienne ne saurait être assimilée à la musique ottomane et Istanbul n'est pas Le Caire, mais en dépit de leurs différences esthétiques évidentes, les deux répertoires savants ottomans et égyptiens partagent une même morphologie et logique modale, à défaut de partager une syntaxe identique, et c'est à ce

virtuoses ṭanbūrī Cemil Bey (1873-1916) et kemani Ṭaṭios effendi (1858-1913) s'imposent immédiatement comme exemple. D'autre part, Shawwā entreprend sans doute de renouer avec la figure du théoricien de la musique dans la tradition arabe classique (Isḥāq al-Mawṣilī, Ziryāb, etc.). Mais en dépit de ces nuances, la prémisse dont nous partirons est que, grâce au disque, l'instrumentiste serait parvenu, dans le contexte égyptien, à partager avec le *muṭrib* le mérite de l'*iṭrāb*, et serait ainsi devenu étymologiquement (à défaut d'un usage réel du terme pour tout autre qu'un vocaliste dans le domaine profane) un *muṭrib*. À ce titre, le célèbre enregistrement tardif par Shawwā (1937) du *dōr Kādnī l-hawā*[2] serait l'aboutissement de cette démarche. Cependant, cette magnifique reprise d'une des pièces les plus célèbres de la fin du XIX^e^ siècle, enregistrée par tous les grands chanteurs de l'école savante comme leurs successeurs du XX^e^ siècle, est aussi un chant du cygne. D'abord parce que cette pièce tombe en désuétude en cette fin des années 1930, trop chantée, trop connue, trop liée à une école qui sera perçue comme *ancienne* et non *classique*, et contrevient donc à l'aspiration moderniste mise en avant par les nouvelles productions culturelles légitimées par les élites (particulièrement le cinéma). Ensuite par ce que la césure entre répertoire instrumental et vocal se confirme au cœur du XX^e^ siècle, et ce n'est que dans le dernier quart du XX^e^ siècle que des instrumentistes égyptiens liés aux orchestres prestigieux de la musique hybride populaire-savante[3] moderniste enregistreront à leur tour des versions instrumentales (seuls, ou assumant la ligne mélodique originellement assignée au vocaliste) des grandes pièces du répertoire kulthūmien ou assimilé[4].

---

titre que le modèle ottoman ne peut être qualifié d'exogène, d'autant que les contacts entre musiciens des deux cours khédiviale et sultanale sont fréquents, comme en témoignent les *Mémoires* de Shawwā lui-même, qui affirme avoir joué devant Assem Bey (1851-1929) son propre *bašraf* [*pesrev*] Rāst. Le musicien ottoman se serait alors saisi de sa flûte ornée d'or ; Shawwā aurait ainsi permis au vieil homme de retrouver sa jeunesse avant de fêter son extase avec des coupes de raki (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 52). Les biographies du chanteur-compositeur 'Abduh al-Ḥāmūlī et du chantre Yūsuf al-Manyalāwī signalent leurs séjours à la cour d'Istanbul et les fécondations dont leur art aurait bénéficié, quand bien même les mentions de formules modales supposément empruntées par les Égyptiens aux Ottomans ne sont pas à prendre au pied de la lettre.

[2] Disque 78 tours Gramophone HMV OAC96/97, réédité à Paris en 1999 (*Sami al-Shawwa Prince du violon arabe*, Club du Disque Arabe CDA401/AAA107, piste 16) ; puis au Liban en 2015 (*Sāmī al-Shawwā Prince of the Violin*, AMAR P1131190, CD 4, piste 6).

[3] On emploie ici « populaire » au sens de *popular music*, professionnelle, médiatisée, dominante dans la production courante, telle que définie par Philip Tagg (1982) dans son « triangle axiomatique » où elle s'oppose à "*folk music*" et "*art music*". Le répertoire dominant en musique égyptienne après l'extinction du répertoire savant de la Nahḍa (au cours des années 1930) n'est pas susceptible d'être classé de manière univoque. Une partie de ce répertoire moderniste, entre autre l'œuvre associée à la vocaliste Umm Kulthūm (v. 1900-1975), est saisie de l'intérieur comme une musique savante « développant » le legs de la Nahḍa, tandis que ce statut de musique savante est discuté ou contesté par l'ethnomusicologie étique. De ce fait, nous le dénommerons comme hybride populaire-savant.

[4] Enregistrements du violoniste Aḥmad al-Ḥifnāwī (1916-1990), du saxophoniste Samīr Surūr (1933-2003). Par contre, si le *qānūniste* Muḥammad 'Abduh Ṣāliḥ (1916-1970) a enregistré quelques *taqāsīm* et pièces du répertoire savant sur disque (par exemple *taqsīm khuzām* Sono Cairo CMD139), il ne semble pas avoir enregistré de versions instrumentales des chansons qu'il accompagnait dans l'orchestre d'Umm Kulthūm : le répertoire ne devient « public » et susceptible de réappropriation qu'avec sa fermeture, après la mort de la cantatrice. La même remarque s'applique a fortiori à Muḥammad al-Qaṣabgī, qui n'enregistre aucune version au *'ūd* de son répertoire composé pour des vocalistes.

Remarquons toutefois que l'appropriation par des instrumentistes du répertoire vocal savant et composé de la Nahḍa, et particulièrement les pièces de type *dōr*, est extrêmement courant au début dans toute la production discographique égyptienne des trois premières décennies du XX^e^ siècle, mais est étrangement l'apanage d'instrumentistes liés au répertoire « *baladī* » — un concept émique assez rétif à la traduction et qui a rapport au statut social et au répertoire lié à un instrument, mais que l'on pourrait résumer par « folklorique » et/ou « rural ». En clair, les *adwār* sont essentiellement traduits instrumentalement par des joueurs de *mizmār* ou d'*arghūl*, hautbois et clarinettes du répertoire rural, avec d'ailleurs beaucoup de talent, et non par les instruments du *takht* citadin et savant. Il est difficile de déterminer si ces enregistrements ont été historiquement reçus comme des exercices de style virtuose, des clins d'œil presque comiques, une tentative de *ṭarab*, ou un mélange des trois. Mais deux lignes de concurrence dans le répertoire se croisent ici : savant vs. *baladī* d'une part, et vocal vs. instrumental de l'autre. Parallèlement, Shawwā lui aussi s'amuse à imiter les instruments à vent *baladī* avec son violon sur plusieurs de ses disques[5], l'instrumentiste savant s'arrogeant la totalité du spectre musical.

Les outils permettant d'examiner cette hypothèse sont, d'une part, les catalogues de maisons de disques, et, d'autre part, la première partie des « mémoires » de Sāmi al-Shawwā, deux sources posant, il faut le dire d'entrée, des problèmes méthodologiques majeurs. Les catalogues des maisons de disques reflètent deux éléments : une offre et une production. L'offre est une donnée observée en synchronie, la production est repérable en diachronie, en comparant les éditions successives, les deux données ne coïncidant donc que lors de l'installation sur le terrain cairote d'une maison de disques, généralement étrangère. Mais leur rapport aux goûts musicaux et à la popularité des formes (au sens du succès commercial) est complexe : le disque est un reflet et un moteur des évolutions, obéissant, d'une part, à des impératifs strictement commerciaux liés à la modernité capitaliste mondialisée s'installant dans l'Orient du XX^e^ siècle (la recherche de la nouveauté, la mise en avant idéologique d'une nécessité de rupture et de renouvellement comme garante de la valeur ajoutée), et, d'autre part, aux hasards des goûts personnels des hommes qui présidèrent aux destinées de cette industrie, et singulièrement des « directeurs artistiques » des filiales égyptiennes de ces compagnies.

Les compagnies de disques et leur direction artistique : le cas ʻAwaḍ

La direction commerciale ou artistique dans l'Égypte des trois premières décennies du XX^e^ siècle appartient en premier lieu à des hommes appartenant à des minorités confessionnelles, culturelles ou ethniques : c'est le cas des Beyrouthins de Baidaphon, qui jouent cependant de leur arabité pour gagner la confiance du public et positionner leur maison comme plus authentiquement ancrée dans le tissu local que les Européens (c'est la « marque à la Gazelle » contre le célèbre chien de HMV…). C'est le cas aussi d'un homme-clé de l'industrie, Manṣūr ʻAwaḍ, un chrétien né à

[5] Par exemple disque 78 tours Baidaphon 93894 *Raqṣ baladī mizmār* (circa 1930).

Shubrā au nord du Caire[6], mais peut-être d'origine jaffiote, et qui occupera longtemps le poste de directeur artistique chez Gramophone. On note aussi Joseph Adem/Yūsuf al-'Aḍm, le premier collaborateur du Britannique Vogel[7] chez Gramophone, sans doute celui qui obtient la signature de Manyalāwī et de Ḥilmī vers 1906-7. Il est ainsi évoqué par Shawwā dans le premier tome de ses mémoires (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 41-42) : « On m'apprend que Yusuf al-'Aḍm, le directeur de Gramophone, me cherchait car j'étais célèbre […]. Il me demande de graver six disques de ma musique [on notera l'appropriation plaisante que se permet un Shawwā qui avait une vingtaine d'années à l'époque], avec Manṣūr Awaḍ et le qānūniste ottoman Maqṣūd effendi [Kalkijiyān], professeur particulier du prince Yūsuf Kamāl [il s'agit d'un aristocrate richissime, fondateur en 1905 de l'École des Beaux-Arts en Égypte], et nous gravons six *bashraf*-s qui n'étaient pas connus à l'époque en Égypte ». La mention est digne qu'on s'y arrête : on retrouve effectivement dans le catalogue de 1908 mention du *bashraf nahāwand Uthmān Bey*, puis dans le catalogue 1912 des *bashraf kārgaġār Ṭātiyū*s et *Bashraf ḥigāzkār Ṭāṭiyūs*, manifestement appris auprès des milieux syriens, puisque antérieur au voyage à Istanbul qu'il mentionne dans ce texte. C'est le directeur artistique qui commande des pièces nouvelles et le jeune Sāmī qui sélectionne ce qu'il sait apparemment être inconnu du répertoire égyptien, et néanmoins compatible avec la musique de *takht* locale. On suppose que les disques ont alors pour triple fonction de constituer une plus-value liée à l'idéologie montante de la *nouveauté*, d'attester de la compétence et de la science de l'exécutant, en plaçant Shawwā au centre de l'échiquier musical cairote voire Proche-Oriental, et enfin de servir d'exemple et support d'apprentissage de la pièce, pour son inclusion dans le répertoire de la *waṣla* égyptienne. Chez Odéon, le *khawāga* Blumenthal sera assisté après la Grande Guerre par son directeur artistique Albert Levy, qui le premier fit enregistrer Umm Kulthūm en 1924, puis Mas'ūda Litobaruch [Līṭūbārūkh] dans les années 30, qui est aussi président de l'association des juifs caraïtes ; on trouve parmi les intermédiaires des multinationales un nom grec, celui de Stellio Tzoulaqis, le représentant de Columbia : sa communauté semble relativement bien intégrée au paysage égyptien et utilise l'arabe dans ses relations avec les autochtones, contrairement aux autres Européens installés dans le pays.

[6] Éléments biographiques sur Manṣūr 'Awaḍ chez Qaṣṭandī Rizq (1936, p143-144).

[7] Voir l'allusion au rôle de Joseph Adem dans Frédéric Lagrange (1994, vol.3, Gramophone doc. 7 en annexe).

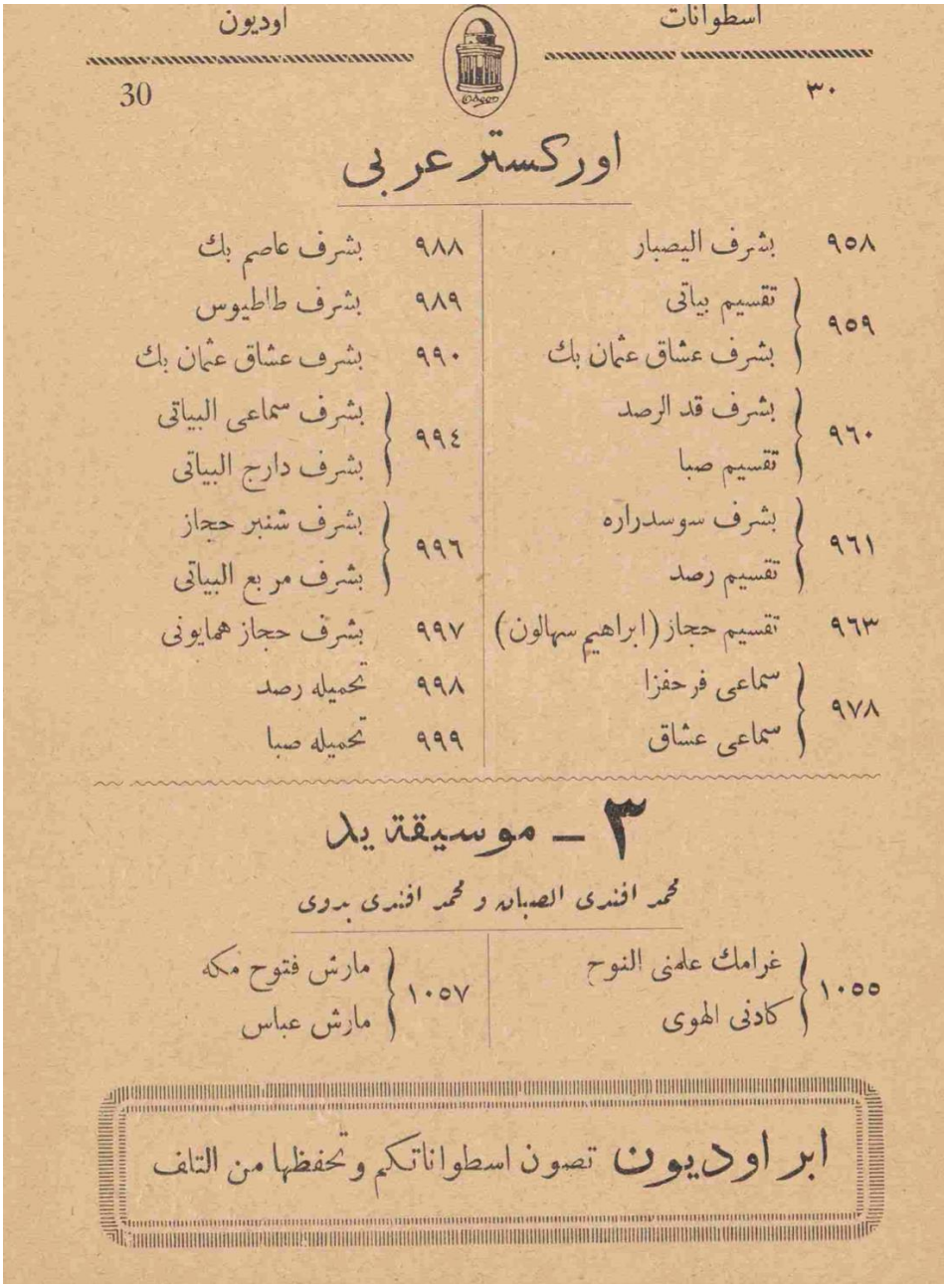


Figure 1 : Extrait du catalogue général Odéon 1931

Manṣūr ʻAwaḍ, à la fois instrumentiste et homme de pouvoir dans l'industrie discographique, mérite un moment d'arrêt, par sa carrière exemplaire, comme modèle

du directeur artistique et par ailleurs compagnon de route de Sāmī al-Shawwā au début de sa carrière. Né en 1880 dans une riche famille de négociants en tissus, il bénéficie d'une éducation bilingue arabe et française chez les jésuites, à l'école copte et au lycée de Tawfīqiyya. Il apprend le violon classique, mais il à l'occasion d'entendre dans la maison familiale des artistes comme le *munshid* Khalīl Muḥrim [=Meḥrem], l'un des formateurs du chantre Yūsuf al-Manyalāwī, ou le joueur de *ṭanbūr* du khédive Ismā'īl, 'Umar effendi. Apprenant le *'ūd* et le *qānūn*, notamment auprès de musiciens arméniens venus d'Istanbul, il accompagne Shawwā en tant que luthiste dans ses premiers enregistrements et fonde avec le violoniste alépin la première école d'enseignement de musique arabe en 1907, dans le quartier de Ḍāhir. Ils y imposent l'étude du solfège occidental (on peut s'interroger cependant sur la mesure de leur compétence en ce domaine) en parallèle avec un enseignement de musique orientale, et 'Awaḍ développe ses propres théories en matière de modes et de rythmes, se faisant ainsi le représentant d'un courant moderniste, qui vise à asseoir sur des bases théoriques solides la pratique musicale, suivant en cela la démarche pédagogique de Kāmil al-Khula'ī. 'Awaḍ est l'auteur de quelques opuscules, comme *Al-Tuḥfa al-bahiyya fī l-muṣṭalaḥāt al-mūsīqiyya* (Le splendide trésor des termes musicaux, 1918) et s'engage en 1921 dans une longue et violente polémique contre Iskandar Shalfūn, l'impétueux rédacteur en chef de la première revue [proto-]musicologique égyptienne *Rawḍat al-Balābil*, et surtout fondateur d'une école concurrente...

C'est apparemment au lendemain de la première guerre qu'il prend ses fonctions de directeur artistique chez Gramophone, fonctions qu'il ne quittera qu'à la faillite de la branche égyptienne de la compagnie en 1950. Modeste théoricien, instrumentiste doué mais sans génie, c'est dans la direction de la première compagnie du pays qu'il peut pleinement se réaliser et tenter d'imprimer sa marque sur le paysage musical. Ami intime du violoniste virtuose, que Shalfūn dans sa revue dénonce injustement comme « sa créature » (Shalfūn, 1922, p.156), ce qui témoigne par ailleurs des résistances aux prétentions « scientifiques » de Shawwā, 'Awaḍ donne à la musique instrumentale une importance dans la production enregistrée qui sera suivie par les autres firmes. Il en profite pour imposer certaines de ses compositions, des « marches » militaires (Marche Ramses, Marche Buṭrus Ghālī Pacha, Marche Muṣṭafā Kāmil, Marche Sa'd Zaghlūl, Marche Sulṭān Ḥusayn). On voit à travers ces titres transparaître toute une politique visant à ménager la chèvre et le chou, alliant les représentants honnis de la famille régnante (le Sultan Ḥusayn Kāmil, qui est installé à la place de 'Abbās Ḥilmī par ordre des Britanniques en 1914, ou Buṭrus Ghālī, juge inique lors de l'incident de Dinshawāy condamnant des paysans égyptiens à la pendaison et premier ministre assassiné suite à la mainmise de Kitchener sur le Soudan) aux figures saintes du nationalisme comme Muṣṭafā Pacha Kāmil (1874-1908) ou le père du Wafd, tous se voyant offrir une composition grandiloquente. Sāmī al-Shawwā accompagne Manṣūr 'Awaḍ sur tous les enregistrements Gramophone et devient instrumentiste « obligé » de toutes les productions de la maison, en monopolisant l'accompagnement au violon : seul son jeune frère Fāḍil Shawwā accompagne au piano Rose Zahrān en 1930, puis en 1931 est laissée une petite place au violoniste Jamīl 'Uways (1890-1948). Cet Alépin installé au Caire depuis 1913,

enseignant à l'Institut Fu'ād I, grave quelques disques de musique « orchestrale »[8] de sa composition ou de celle de ʻAwaḍ lui-même, représentant une tendance moderniste occidentalisante plus audacieuse que les pièces figuratives de Shawwā. Mansûr ʻAwad avait ses « danseuses », de jeunes artistes qu'il tenta en vain d'imposer, comme Emilie al-Iskandariyya en 1924 ou Sawsan et Sihām en 1930, toutes demeurant inconnues. La première tâche du directeur artistique était de découvrir des talents avant la concurrence, préférant parier sur leur avenir plutôt que de s'assurer de leur capacités (c'est là la différence entre l'antique *shaykh al-ṭā'ifa* et le responsable d'une entreprise commerciale). ʻAwaḍ marqua des points, signant avec Muhammad ʻAbd al-Wahhāb en 1921, mais le perdant dès 1927 alors qu'il devient une vedette. Son plus grand succès fut de voler Umm Kulṯum à Odéon en 1926-27. Las, il la reperd au profit de la compagnie allemande en 1931, et cette dernière garde la jeune *mutriba*, qui a détrôné toutes ses rivales, jusqu'en 1939 (date à laquelle le cinéma et la radio ont définitivement pris le relai du disque). Manṣūr ʻAwaḍ enregistra une grande part des chansonnettes comiques de Nagīb al-Rīḥānī tirées des pièces de Kish-Kish Bey et écrites par Badī' Khayrī, mais cette fausse bonne idée fut, au vu des collections actuelles, un échec : ces disques sont si rares que le tirage dut être fort limité. Pour une réussite, combien d'échecs : Munīra al-Mahdiyya reste attachée à Baidaphon durant toutes les années 1920, de même que ʻAbd al-Laṭīf al-Bannā, Ṣāliḥ ʻAbd al-Ḥayy ne grava pas un seul disque pour Gramophone, pas plus qu'Amīn Ḥasanayn, les grands chanteurs des années 1920 et du début des années 30 sont ailleurs. On pourrait imaginer que Manṣūr ʻAwaḍ et Gramophone feraient alors le pari de la musique instrumentale, développant un créneau au point de le rendre indispensable ; force est de constater, on le verra, que ce n'est pas le cas. L'homme se tailla une réputation détestable d'avare tyrannique, exigeant des enfants de Dawūd Ḥusnī d'être payé pour leur faire entendre les disques de leur père[9]. Il rata enfin le tournant des années 30 pour sa compagnie, qui végéta jusqu'en 1950, tandis que Baidaphon réussissait à passer le cap de la radio et de la reconversion dans le cinéma. Manṣūr ʻAwaḍ, sincère dans ses choix souvent malheureux, avait sans doute mal anticipé le changement que son industrie imposerait à l'art musical en Egypte. Finalement, plus que des choix esthétiques et idéologiques imposés par les directeurs artistiques, ce sont les artistes, le public, la société et la technique qui devaient décider de la transformation du paysage.

Les pièces instrumentales dans la production discographique

L'examen de la production discographique égyptienne au cours des trois premières décennies du XX^e^ siècle révèle une certaine stagnation de la production instrumentale. L'industrie fait immédiatement le choix de disloquer la *waṣla* (concert de musique savante) et de commercialiser indépendamment ses éléments constitutifs. Les

[8] Catalogue HMV 1931, supplément n°6, disques FX74, FX76, FX79, voir annexe. Les trois numéros de catalogue n'étant pas consécutifs, d'autres disques ont probablement été enregistrés, mais aucun catalogue les mentionnant n'a été à ce jour retrouvé.

[9] Anecdote rapportée par le collectionneur égyptien ʻAbd al-'Azīz al-'Anānī, qu'il dit tenir des enfants de Dawūd Ḥusnī.

vocalistes au tournant du XXe siècle se produisant usuellement avec un *takht* (ensemble) désigné soit par leur propre nom, en tant que *ra'īs takht* (chef de *takht*), soit par le nom de l'instrumentiste le plus reconnu du groupe, la première conséquence est que des disques seront vendus sous le nom de ces instrumentistes, ou sous le nom d'un ensemble (le « *takht* Odéon » du catalogue de cette compagnie, diffusé en 1913, demeure anonyme et l'identification de ses membres problématique). Néanmoins, le tronçonnage de la *waṣla* n'est pas équitable : il révèle la domination de la musique vocale dans la perception des performants, comme celle du public, et en conséquence la proportion de disques instrumentaux est très inférieure aux disques vocaux dès les tout premiers catalogues. D'autre part, dès l'origine, la musique de *waṣla* (au sens de répertoire savant joué sur un *takht*) représente la majorité mais non la totalité des pièces enregistrées, et donc des pièces instrumentales gravées. Ainsi en est-il du catalogue Zonophone de 1906, le plus ancien document égyptien retrouvé (tableau N° 1).

Tableau N° 1 : Catalogue Zonophone de 1906

Artistes	Instruments	Type de pièces	Nombre de disques
Muḥammad Ibrāhīm, Ḥāgg Sa'īd, 'Alī Ṣāliḥ	*qānūn, 'ūd, flûte-nāy*	*bashraf* sur deux faces (4)	4
Ya'qūb Salīk, Ḥasan Fu'ād, Ḥāgg Ibrāhīm	*mizmār baladī*	*taqsīm* (2), version instrumentale *baladī* de pièce savante instrumentale (1) ou vocale (1)	2
« Musique Militaire Égyptienne »	ensemble de cuivres	version instrumentale de pièces vocales savantes (4) avec réduction des intervalles neutres à des intervalles tempérés ; marches	4

Le répertoire enregistré y apparaît très ambigu : seulement quatre disques de musique instrumentale relevant de la *waṣla*, pièces composées (à l'exclusion donc des improvisations de type *taqsīm* qui sont partie intégrante d'un concert), deux disques de clarinette populaire *mizmār* proposant une version instrumentale « ruralisante » du répertoire vocal savant, et quatre disques de musique militaire proposant également une réinterprétation par des cuivres de fanfare de pièces vocales dont la ligne mélodique est simplifiée et adaptée aux instruments. L'examen de l'évolution entre 1906 et 1932 (voir graphiques 1 et 2) illustre cette relative stagnation sur le plan quantitatif. En examinant l'offre complète d'une compagnie à deux moments distincts, on repère néanmoins quelques évolutions significatives sur le plan qualitatif.

- Le catalogue **Gramophone 1914**, le plus volumineux et le plus fourni, avec son concurrent Odéon, à la veille de la Grande-Guerre, classe les disques par label (*His Master's Voice*, de haute qualité, et *Zonophone*, gravures plus anciennes effectuées avec une technique moins élaborée, à une époque où la qualité des enregistrements s'améliore très rapidement d'une campagne d'enregistrement à une autre). Les pièces instrumentales apparaissent en fin de catalogue, usage qui se poursuivra jusqu'à la

fin de l'ère du 78 tours[10], dans toutes les compagnies. Les prix des disques, indicateurs de leur valeur, sont fonction de la taille des disques (30, 27 ou 25 cm) mais également de la notoriété de l'artiste. Le *muṭrib* Yūsuf al-Manyalāwī trône au sommet de la hiérarchie : photographie particulière en début de catalogue l'associant au musicien-phare du XIX$_E$ siècle 'Abduh al-Ḥāmūlī, prix de 50 piastres par disque 30cm. Ḥilmī est un autre artiste prestigieux, 30 piastres par disque 30cm. Les anciens disques sont eux tous vendus à 18 piastres.

Figure 2 : Extrait du catalogue Gramophone 1930

On découvre un seul instrumentiste dont les disques sont tarifés comme ceux des plus grands chanteurs : ceux du flûtiste aveugle Amīn al-Buzarī. Par contre, Sāmī al-Shawwā fait partie des trois instrumentistes dont les médaillons photographiques ont l'honneur d'illustrer la double-page d'ouverture du catalogue, après Manyalāwi (voir annexe) : lui, le qānūniste Muḥammad al-'Aqqād et Amin al-Buzari sont ainsi reconnus comme des fleurons de la compagnie.

[10] On ne désigne pas par là la fin de la commercialisation de ce support (abandon en 1955-1958 aux USA et remplacement par les formats 33 et 45 tours, puis graduellement dans le reste du monde, probablement au début des années 1960 pour le Moyen-Orient), mais la fin de sa domination sur l'industrie de la musique en Égypte, soit le début des années 1930, avant le triple choc constitué par la crise financière de 1929 et ses répercussions en Égypte, l'avènement du cinéma parlant-chantant, et la transformation de la radiodiffusion en medium de masse.

Figure 3 : Extrait du catalogue Gramophone 1930

On décompte ainsi :

Tableau N° 2 : Catalogue Gramophone 1914

Artistes	Instruments	Type de pièces	Nombre de disques
Muḥammad al-'Aqqād	*qānūn*	*bashraf* sur deux faces (4), *taḥmīla* (1), *taqsīm* sur une face (4)	7
'Aqqād, Ibrāhīm Ṣahlūn, 'Alī Ṣāliḥ,	*qānūn*, violon, flûte-*nāy*	*bashraf* sur deux faces (5), *taqsīm* sur une face (5), marche (2)	5 dont 1 format 30cm
Amin al-Buzarī (accompagné par Sāmī al-Shawwā, Manṣūr 'Awaḍ, Mas'ūd Kalkijiyān	flûte-*nāy* (violon, *'ūd*, *qānūn*)	*bashraf-samā'ī* (6),	8, disques à 27 piastres
Sāmī al-Shawwā	violon	*bashraf* (3), *taqsīm* (4), *taḥmīla* (2), *raqṣ* (1)	7
Ibrāhīm Ṣahlūn	violon		1
Ḥagg Ibrāhīm	*mizmār baladī*	saluts (*salām*), *raqṣ*, version instrumentale du répertoire populaire et savant (*dōr*-s) : *el-kamāl fel-melāḥ*, *el-fu'ād ḥabbak*, etc.	6
Orchestre de Cornemuses (*mūsīqā l-qirab*)		versions instrumentales du répertoire des almées ('alā l-gada' el-asmar, el-ḥelw mekhāṣemnī, 'alā baladī, bi-sitta riyāl, etc.)	7
Musique militaire du 5e Régiment	fanfare de cuivres	saluts (*salām*), marches, pièces savantes, versions instrumentales du répertoire populaire et savant (*dōr*-s) avec réduction des intervalles neutres à intervalles tempérés.	13

Ce tableau ne distingue pas entre les deux types de *taqsīm* proposés : non-mesurés (*'āda* ou *sāda* sont les termes employés par l'industrie, et dont on peut penser qu'ils reflètent l'usage des musiciens) ou mesuré (*'alā l-waḥda* ou exceptionnellement un autre cycle, en ce cas indiqué). Les deux modalités d'improvisation instrumentale sont également distribuées tout au long de l'époque du 78 tours, ne préfigurant pas la disparition du *taqsīm* mesuré dans le répertoire ultérieurement enregistré au XX^e^ siècle. Des *taqsīm* mesurés sur le cycle *bamb,* extrêmement brefs, concluent couramment les pièces vocales dans les enregistrements de cette période, mais ne sont jamais signalés. Il est impossible de déterminer s'il s'agit d'une habitude de concert ou d'un maniérisme introduit par la limitation temporelle inhérente au support, on note simplement qu'ils n'existent pas dans les enregistrements radiophoniques du répertoire de la Nahḍa effectués dans les décennies suivantes. On remarque enfin que le *taqsīm* est secondaire au regard du répertoire des *bashraf*-s (et plus rarement *samā'ī*-s) enregistrés dans cette première décennie de l'industrie, tendance qui se renversera ultérieurement : alors que ce répertoire composé est clos et limité, les improvisations, par définition, sont infinies. Par contre, aucune trace à cette époque première des compositions « expressives » (*ta'bīriyya*) modernistes n'entrant pas dans les catégories savantes répertoriées (*bashraf, sam'ā'ī, taḥmīla, raqṣ*) et qui apparaissent rapidement après la Grande-Guerre.

Shawwā est donc encore en 1914 un instrumentiste parmi d'autres, ne bénéficiant pas d'un traitement de faveur. Il est vrai qu'il s'agit encore d'un jeune homme, de moins de trente ans. Il est notable que les luthistes (*'awwādīn*) ne sont jamais désignés comme *ra'īs takht* et bénéficient rarement de disques solos. La raison pourrait en être à la fois sociale (demeurant à établir) et plus prosaïquement technique, les fréquences de l'instrument étant particulièrement mal restituées par la technique encore rudimentaire du 78 tours acoustique, qui reproduit avec moins de distorsion le violon et le *qānūn*[11] ; cependant, la même remarque s'applique à la flûte-*nāy*, dont les grands maîtres bénéficient de disques en solo. À l'âge de la gravure électrique, après 1927, Muhammad al-Qaṣabgī (1892-1966) et Amīn bey al-Mahdī (Odéon) bénéficieront de quelques gravures[12], mais l'instrument demeure peu mis en valeur par l'industrie, ce qui est susceptible de refléter partiellement le statut de l'instrumentiste. La comparaison entre les données factuelles issues des catalogues de maison de disque et les mémoires de Shawwā laisse apparaître des écarts entre le statut de l'instrumentiste et de la musique instrumentale sur la scène égyptienne et moyen-orientale, et les prétentions, espoirs, et positionnements de l'individu Shawwā. Les instrumentistes ne seront jamais à même d'égaler les vocalistes, au niveau des ventes comme au niveau du cachet touché ou de l'aura, même si Shawwā est celui qui se rapproche le plus de ce but et parvient à faire l'acquisition d'un immeuble. Ils partent

[11] La question de l'emploi de violons Stroh (un pavillon d'amplification remplaçant la caisse en bois) dans les premières années de l'industrie n'est pas aisée à trancher : Ali Jihad Racy (1977, p. 155) pense en reconnaître un dans la célèbre photographie à faible définition de Manyalāwī entouré de son *takht*, dont le violoniste Ibrāhīm Sahlūn, mais cette particularité n'est pas signalée dans les Mémoires de Shawwā ni aucune autre source.

[12] La réédition sur CD AMAR P1131192 *Muḥammad al-Qaṣabgī The Sultan of 'Ūd*, 2016 sélectionne un grand nombre de ces disques, dont le nombre est infime comparé aux gravures de Shawwā.

certes de loin : Qasṭandī Rizq (1936, vol 4, p. 71-72) rapporte que le *qānūngī* Muḥammad al-'Aqqād dut une fois rappeler à l'ordre le grand chantre Manyalāwī, dont les manières dépassaient la condition : le Shaykh possédait une riche voiture, et son ami et protecteur Bāsīlī Bey 'Aryān lui fit cadeau d'une superbe jument pour son attelage. Au sortir d'un concert, 'Aqqād demanda à Manyalāwī de le raccompagner, mais le Shaykh Yūsuf le toisa de haut et refusa, sous prétexte que la présence de l'instrument risquait d'attirer l'attention et les quolibets en exposant leur condition de musiciens. 'Aqqād répliqua alors *eshḥāl law ma kānetsh el-faras di shḥāta kont-e te'mel ēh ya khayy* (Qu'est-ce que ce serait si tu n'avais pas mendié cette jument, tu nous traiterais encore plus mal), ce qui amena Manyalāwī à ramener son cadeau à Bāsīlī Bey, s'excusant de ne pouvoir l'accepter...

La faible proportion de pièces instrumentales composées enregistrées, au regard des pièces vocales de type *dōr* et *muwashshaḥ*, également composées ou semi-composées, est tout d'abord liée à l'extrême limitation du répertoire. Ce sont en réalité une simple vingtaine de *bashraf*-s et *samā'ī*-s ottomans, de Ṭāṭyūs effendi, 'Uthmān Bek, 'Aṣem Bek ou anonymes, qui constituent ce répertoire *turāth*, pièces auxquelles viennent s'ajouter quelques *taḥmīla*-s dont la partie composée ne dépasse pas quelques mesures, en fait l'extension d'un simple *dūlāb*, le répertoire étant complété par de rares compositions des personnalités liées à l'industrie du disque dont justement Shawwā et Mansūṛ 'Awaḍ. Les marches, elles, bien qu'interprétées par un *takht*, ne sont pas a priori une musique trouvant sa place dans le concert savant de type *waṣla*, mais sans doute jouées dans des occasions particulières ou des conclusions de concert. Il n'est pas possible de savoir si elles étaient jouées en-dehors de circonstances politiques. En résumé, et si l'on veut bien croire les affirmations de Shawwā dans ses *Mémoires* selon lesquelles des pièces comme le *Bashraf Nahāwand 'Uthmān Bey* ou le *Bashraf Kārgahār Ṭāṭyūs* n'étaient pas connus des Egyptiens avant 1906, nous sommes devant un répertoire d'une douzaine de titres à l'avènement de l'industrie, qui s'étoffera pour devenir une vingtaine en 1930.

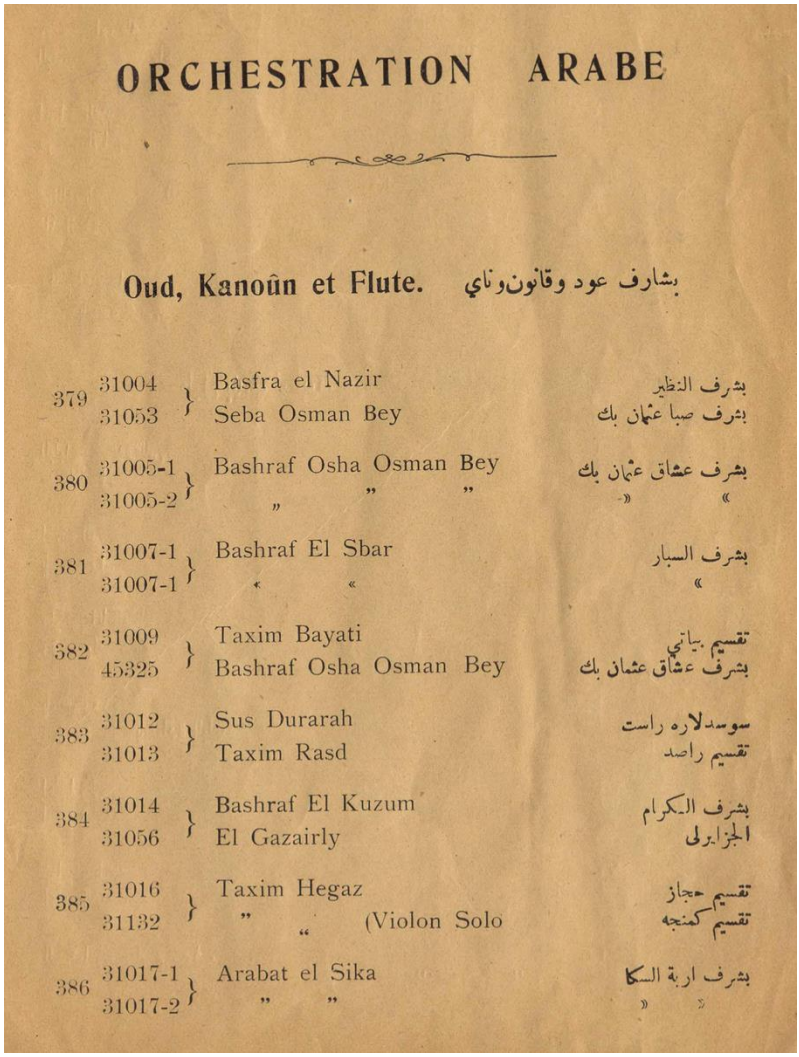
Si l'on prend le catalogue **Gramophone 1930** en comparaison de celui de 1914, on constate que les premiers instrumentaux ne figurent encore qu'en page 66, en queue de catalogue comme vingt ans plus tôt, et commencent par des « nouveautés » devant frapper le consommateur :

Tableau N° 3 : Catalogue Gramophone 1930

Artistes	Instruments	Type de pièces	Nombre de disques
Rose Zahrān et Fāḍil al-Shawwā	piano et violon	*samā'ī*-s, *bashraf*-s, marches, *taqsīm*-s sur une face, versions instrumentales de *dōr*-s sur une face	11
Muḥammad al-'Aqqād	*qānun*	*bashraf*-s sur deux faces (11), *taqsīm*-s sur une face (10), *taqsīm*-s sur deux faces (2), autres compositions savantes.	19
Sāmī al-Shawwā	violon	*bashraf*-s sur deux faces (6), *samā'ī* sur une face (4), *taḥmīla* (2), *taqsīm*-s sur une face (9), *raqṣ* (2), marche (2), fantaisies et musique figurative (3).	19
Manṣūr 'Awaḍ	*'ūd*	*taqsīm* sur une face (4), marche sur une face (2)	3
Muḥammad al-Qaṣabgī	*'ūd*	*taqsīm* sur une face (3), *raqṣ* (1)	2
Kamīl Shumbayr	piano oriental	*taqsīm* sur une face (8) incluant modes à seconde neutre.	4
Nash'at Bey	*'ūd*		2
Yūsuf Shālūm	piano		2
Amīn al-Buzarī	flûte-*nāy*		2
Ḥāfiẓ 'Alī	*mizmār*		2
Mitwallī 'Abd al-Raḥmān	orchestre		6

La quantité présentée n'a donc pas significativement changé, ni la proportion de la musique instrumentale en comparaison à la musique vocale. Seule évolution effective notable : alors que la musique de *takht* partageait le volume des enregistrements à la veille de la Grande-Guerre avec la musique instrumentale *baladī* et militaire, il faut compter en 1930 avec le « piano oriental » et la musique orchestrale, probablement signe que la logique capitaliste de l'industrie du disque a désormais façonné le goût du public et commence à reléguer, lentement mais sûrement, l'esthétique du *takht* vers le *qadīm* (ancien). En 1948, au terme de l'évolution, Shawwa sera le seul instrumentiste vedette à être encore présent au catalogue, avec 3 disques. Les autres disques relèvent de l'orchestre, du *mizmār baladī* ou de la musique militaire, et ce, en dépit de la direction de Manṣūr 'Awaḍ. La question que nous posions de la politique personnelle des directeurs artistiques trouve sa réponse dans une comparaison entre Gramophone et Odéon : son effet est très limité, et c'est d'abord un souci de rentabilité commerciale qui anime les compagnies. En effet, chez la principale concurrente de Gramophone, l'instrumental est pareillement relégué en fin de catalogue et si la compagnie allemande présente en 1930 quelques instrumentistes ignorés par la firme britannique (le violoniste Muṣṭafā Mumtāz (*bashraf* et *taqsīm*), le luthiste Amīn bey al-Mahdī dans d'originales versions au luth *solo* de *bashraf*-s, le compositeur Dawūd Ḥusnī dans des *taqsīm* au luth). La seule

originalité du catalogue Odéon est à rechercher dans son vocabulaire : le mot *takht*, encore utilisé, est remplacé par le syntagme *urkistra* (=orchestre) *ʻarabī* en tête de section, comme si l'emprunt au français était un gage de qualité plus convaincant que l'ancien terme persan, mais surtout permettant d'opposer orchestre oriental/arabe à d'autres types de formation (*baladī*, militaire, et piano, avec trois interprètes différents, dont Mathilde ʻAbd al-Masīḥ et Yūsuf Shālūm). Columbia, Baidaphon et Polyphon ont les mêmes caractéristiques que les deux premières compagnies citées, quant à la seule compagnie totalement locale, Mechian, son catalogue de 1927 (le seul retrouvé à ce jour) ne mentionne tout simplement aucun disque instrumental…



ORCHESTRATION ARABE

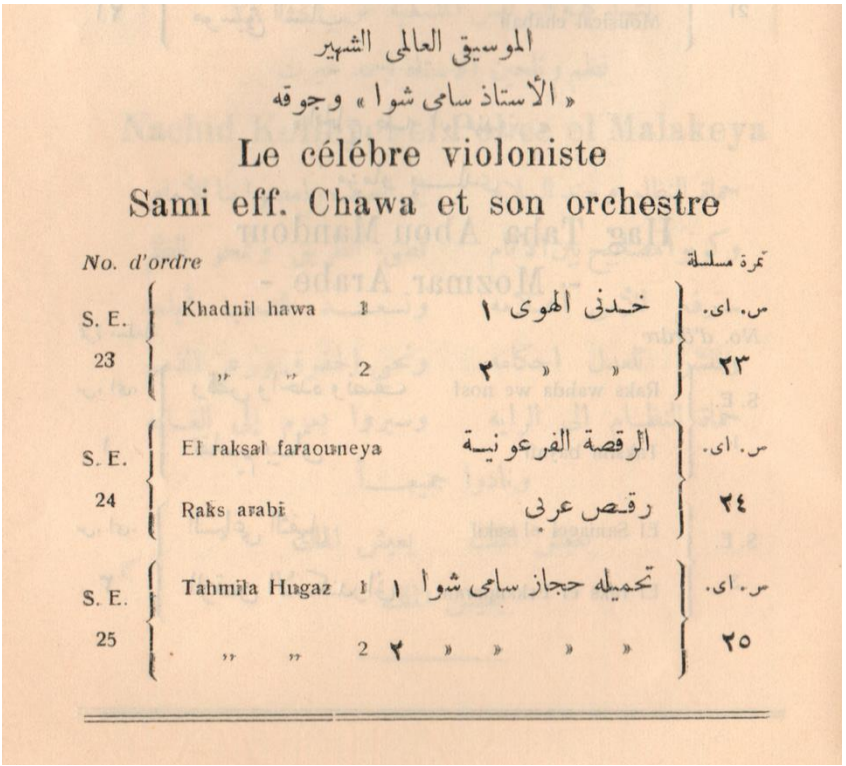
Oud, Kanoûn et Flute. بشارف عود وقانون وناي

379	31004 / 31053	Basfra el Nazir Seba Osman Bey	بشرف النظير بشرف صبا عثمان بك
380	31005-1 / 31005-2	Bashraf Osha Osman Bey " " "	بشرف عشاق عثمان بك » «
381	31007-1 / 31007-1	Bashraf El Sbar « «	بشرف السبار «
382	31009 / 45325	Taxim Bayati Bashraf Osha Osman Bey	تقسيم بياتي بشرف عشاق عثمان بك
383	31012 / 31013	Sus Durarah Taxim Rasd	سوسدلاره راست تقسيم راصد
384	31014 / 31056	Bashraf El Kuzum El Gazairly	بشرف الكرام الجزايرلى
385	31016 / 31132	Taxim Hegaz " " (Violon Solo	تقسيم حجاز تقسيم كمنجه
386	31017-1 / 31017-2	Arabat el Sika " "	بشرف اربة السكا » »

Figure 4 : Extrait du catalogue Odéon 1913-1914

Le troisième graphique compare sur le plan quantitatif les gravures de *taqsīm*-s au regard des compositions et semi-compositions. Nous n'avons pris en considération que les *taqsīm*-s et les compositions exécutées par un *takht* ou des instruments ayant leur place dans le *takht*, à l'exclusion donc du *mizmār,* de l'*arghūl*, des cornemuses, de l'accordéon et du piano (qui mériterait une étude particulière). Le *taqsīm* connait manifestement une importante progression de la première décennie du XX^e^ siècle aux années 30, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété. Si Odéon peut se permettre en 1905 d'occulter les noms de grands instrumentistes en baptisant son *takht* « Orchestre Odéon » comme on l'a vu, les violonistes Ṣahlūn et Shawwā, les *qānūngi*-s 'Aqqād et Quḍḍābī et le flûtiste aveugle Amīn al-Buzarī se hissent à une stature proche de celle des grands chanteurs. Buzarī peut même s'offrir le luxe de ne jamais accompagner un *muṭrib*, gardant son nom en première place sur l'étiquette de ses disques. Quant à Shawwā lui-même, il est sans aucun doute le plus prolifique des instrumentistes : 151 disques double-face gravés entre 1906 et 1937, dont 68 faces de *taqsīm*, soit un quart de l'œuvre qu'il lègue, sachant que les pièces composées sont souvent les mêmes d'une compagnie à l'autre et d'une décennie à l'autre. En effet, les grands compositeurs égyptiens de la Nahḍa se préoccupèrent uniquement de musique vocale et se contentèrent d'exploiter le répertoire instrumental ottoman. Si ce répertoire vu d'Istanbul est fort riche, les Egyptiens semblent avoir hésité à l'adopter sans adaptation. Seule une minorité de pièces se prêtaient apparemment à « l'arabisation » et furent gravées sur plus d'une dizaine de disques chacune, comme le *bashraf 'ushshāq 'Uthmān Bey* ou le *bashraf qarah baṭak*. Le répertoire des *taḥmīla*-s est encore plus limité : une seule par mode (Rāst, Bayyātî, Ṣabā, Ḥigāz), sans que d'autres phrases-refrain ne soient inventées, tandis que l'improvisation s'y déroule sur un chemin balisé.

Ce n'est qu'au milieu des années 20 qu'apparaissent d'autres formes composées ou semi-composées, ainsi que certaines recherches musicales. La plus intéressante de ces innovations est le *raqs*, hybride de musique populaire et savante, où le soliste brode autours d'un thème sur un rythme syncopé. Peut-être introduites par Sāmī al-Shawwā, ces danses se multiplient et inspirent d'autres musiciens : le luthiste Muḥammad al-Qaṣabgī, le trio irakien 'Azūrī, Ṣayyūn et Iskandar, qui suivent Shawwā dans des pièces enlevées, aux titres évocateurs : « *raqṣ al-zaybaq* » (danse du vif-argent), *« raqs al-farfūra »* (danse frétillante), « *raqs bint Fir'awn* » (danse de la fille de Pharaon). Les marches jouées par le *takht*, dédiées à un grand personnage, connaissent aussi quelque succès. L'influence de l'opérette et les appels réitérés de la presse moderniste à la création d'une musique arabe descriptive (*taṣwīriyya*) sont possiblement à l'origine des innombrables palinodies musicales de Shawwā, qui multiplie aux côtés de *taqāsīm* impressionnants des pastiches douteux de musique occidentale ou des exercices de virtuosité violonistique gratuite, intitulés « les oiseaux » (imitation de gazouillis), « la tempête », « la foudre », « un Bédouin dans le désert », « la mère calme son enfant » et même une version instrumentale de l'appel à la prière.



الموسيقى العالمى الشهير

« الأستاذ سامى شوا » وجوقه

Le célèbre violoniste

Sami eff. Chawa et son orchestre

No. d'ordre					نمرة مسلسلة
S. E. 23	Khadnil hawa	1	خدنى الهوى	١	س. اى. ٢٣
	,, ,,	2	٢ » »		
S. E. 24	El raksal faraouneya		الرقصة الفرعونية		س. اى. ٢٤
	Raks arabi		رقص عربى		
S. E. 25	Tahmila Hugaz	1	تحميله حجاز سامى شوا	١	س. اى. ٢٥
	,, ,,	2	٢ » » »	»	

Figure 5 : Extrait du catalogue général *His Master's Voice*

Shawwā et la construction d'une image

Les mémoires de Shawwā, quant à elles, mettent en avant une triple image de l'instrumentiste : l'enfant-prodige ; le virtuose ; *l'effendī*/*adīb*. La dimension enfant-prodige est patente au regard de la manipulation sur l'âge à laquelle se livre Shawwā dans les mémoires rédigées par Fu'ād al-Qaṣṣāṣ : Les récentes recherche de Muṣṭafā Sa'īd et Aḥmad al-Ṣālḥi (2015, p. 34) montrent que la date (et lieu de naissance) à prendre en considération concernant Shawwā est 1885 au Caire. Il a donc, lors de son arrivée en Égypte depuis Alep en 1903 ou 1904, 18 ou 19 ans et non 14 ou 15 comme il l'affirme, et a été formé au sein d'une famille de grands musiciens, son père étant celui ou parmi ceux qui importèrent et imposèrent l'usage du violon dans le *takht* savant, reléguant définitivement le *rabāb* dans le domaine du répertoire *baladī*. Les anecdotes de ses performances devant les plus grands instrumentistes (Ilyās Mshāṭi à Alexandrie, le violoniste Ibrāhim Sahlūn et le *qānūniste* Muḥammad Ibrāhīm (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 34), le *qānūniste* Muḥammad al-'Aqqād, le luthiste al-Gumrukshī, le flûtiste 'Alī Ṣāliḥ (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 36)), qu'il éblouit tous à la fois par son jeu et sa modestie, la protection immédiate dont il jouit de la part de Manyalāwī attestent de son immense talent dès son arrivée, mais il n'est en réalité pas seulement Ibn Anṭūn, il est déjà Sāmī en arrivant. N'oublions pas aussi la rareté des violonistes sur le marché : les *takht-s* de 1903 n'en possédant pas remplacent l'instrument par une

flûte-*nāy* (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 31). C'est Manyalāwī, qui en l'associant en permanence avec 'Aqqād, lui donne sa légitimité dans le milieu professionnel, comprend-on à demi-mot de ses mémoires. Il ne fait pas de doute que les compagnies de disques le réclament, et le fait qu'il dépasse rapidement Sahlūn en termes de célébrité, alors que ce dernier ne décède qu'en 1920, est certainement l'indice, outre l'excellence de son jeu — mais celui de Sahlūn, dans les quelques enregistrements solos qu'il a laissés, n'est pas moins sublime — du succès de l'imposition des deux autres figures, auprès du public, du milieu musical, et des directeurs de maisons de disques.

La seconde est celle du virtuose. David Palmer (1998), dans son article consacré à la virtuosité comme rhétorique, agentivité et transformation dans la maîtrise du violon chez Paganini revient à l'étymologie du terme, la *virtù*, sens de l'excellence humaine développé à la Renaissance, montrant comment le personnage de Paganini, virtuose italien du violon faisant un tour météorique dans l'Europe de 1828 à 1836, se cristallise en pleine effervescence de l'idéologie romantique, magnifiant l'art, la nature épique de l'agentivité humaine, la prouesse individuelle dépassant le culte de la raison. Les Romantiques, « désenchantés par la vénération de la raison, rejetaient l'idée d'une vérité monolithique issue des seules sciences rationnelles. Dans l'art et la littérature émergea un nouvel âge exaltant l'émotion au-dessus de la raison, la grandeur esthétique au-dessus de la réduction scientifique » (Palmer, 1998, p. 345).

Paganini, lors de ses concerts de Vienne en 1928, acclamés par une critique enchantée, et qui marquent le début de sa légende, illustre ces idéaux et acquiert dès lors une dimension rhétorique, prise de position pour l'émotion humaine contre la sécheresse de la science : « les compositions de Paganini étaient conçues pour refléter l'idéal romantique de l'émotion prenant le pas sur la raison, du sentiment et de l'instinct sur la forme et l'ordre. Alors que la « ville » avait été considérée comme le siège de l'uniformité rationnelle dans la pensée des Lumières, maintenant la Nature était prisée, parce qu'elle évoquait des sentiments d'états primitifs non bridés, et de régions éloignées de la société » On réalise, à lire ces lignes, la distance immense sur le plan idéologique qui sépare les idéaux romantiques qui caractérisent l'âge d'Or de la virtuosité violonistique européenne, et un Proche-Orient arabe qui refuse sa relégation dans le domaine du passionnel et voir dans la rationalité le gage même de la modernité. Le virtuose arabe n'est donc, contrairement à son cousin européen, en rien une réaction romantique à un étouffoir rationnel susceptible de galvaniser l'enthousiasme des foules. Certes Shawwā sera dans quelques enregistrements précédé du titre *al-Nābigha*, assez proche dans son idée du virtuose, mais dont le référent linguistique et culturel sous-jacent est le poète-étalon, doté de verve, virilité et productivité, comme le poète antéislamique al-Nābigha al-Dhubyānī.

Shawwā a connu un exemple de virtuose, lors de son séjour parisien : c'est le mystérieux prodige *Dībū* qu'il rencontre à Paris lors de son voyage de 1908, où il accompagne une famille d'aristocrates égypto-ottomans liés à la famille khédiviale. On sait que ne voulant pas risquer de perdre son arabité artistique, il jouera l'imbécile et le mauvais élève, au point que Misyū Dībū se détournera de lui et s'excusera de ne pouvoir continuer ces leçons (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 49-51). Sous cette transcription approximative se cache sans aucun doute Jacques Thibaud (1880-1953), un homme

de la même génération que Shawwā, son aîné de cinq ans. Jean-Michel Molkhou (2015) le qualifie ainsi : « Jacques Thibaud était la séduction même. Son élégance raffinée et son charme souverain faisaient oublier les quelques imperfections que les plaisirs de la vie pouvaient parfois faire peser sur son jeu. Pour Yehudi Ménuhin, « Jacques Thibaud était l'incarnation de son art. Son don inouï lui a permis d'échapper aux rigueurs d'un travail de forçat, attitude de forcené qui aurait démenti sa nature même. Cet être cultivé et spontané était épris des délices de l'humour et de l'extase de la vie. Il fut peut-être le dernier des grands et merveilleux musiciens et, avec Fritz Kreisler, le seul qui paraissait sans arrogance et sans ambition, car il était déjà tout ce qu'il voulait et devait être. Il était un enchantement à connaître et à écouter. Il reste un véritable chant dans mon souvenir et dans mon cœur ». Voilà un modèle qui ne pouvait manquer de frapper Shawwā comme figure même de ce que devait être un musicien oriental au XX^{e} siècle naissant.

Photo 1 : Sāmī Shawwā en 1935 (collection Mahmoud Zibawi)

Au moment où Shawwā le rencontre, il vient de former un trio légendaire avec le pianiste Alfred Cortot et le violoncelliste Pablo Casals. Ils se produisent sans cesse ensemble, dans une configuration remportant un immense succès et qui ne peut manquer de frapper Shawwā comme étant comparable au *takht* (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 37-

39). Faisons le pari que si Sāmī décida de ne pas profiter de leçons de violon de Jacques Thibaud, il profita cependant sans doute de son exemple social, et tenta de l'adapter au contexte égyptien lors de son retour sur sa terre natale. La mise en scène de soi-même, dans l'iconographie particulièrement, montre cette inspiration paganinesque de l'homme, cheveux longs coiffés en arrière, regard perdu romantique. Une partie de sa production, jusqu'ici qualifiée d'anecdotique, musique à programme ou naïvement figurative (*al-'āṣifa* [La Tempête], *ṭulu' al-fagr* [L'aube], *ḥanīn al-umm* [Tendresse d'une mère]) doit être aussi comprise comme tentative d'adaptation de l'imagerie romantique liée à la figure du virtuose, dans la mise-en-scène de soi comme dans le jeu et les pièces. Mais ainsi qu'on le soulignait précédemment, les élites des sociétés moyen-orientales au tournant du XX^e^ siècle n'attendent pas de réaction humaniste au règne de la science et de la raison, mais espèrent précisément l'avènement de celui-ci. C'est la raison pour laquelle Shawwā se construit une troisième dimension, celle du musicien-intellectuel, de l'*adīb*, de l'*effendi*. Je n'utilise pas *effendi* ici au sens du titre désignant par défaut le non-*shaykh*, mais au sens de la désignation d'une classe socio-éducative adhérant à une idéologie moderniste, urbaine, propre aux classes moyennes éduquées, telle que théorisée par Lucie Ryzova (2004 ; 2005) dans ses travaux. Les mémoires de Shawwā ne peuvent évidemment être prises au pied de la lettre, et il y a probablement une part de réinvention de soi dans son discours, du reste rapporté par un journaliste qui n'a pas les moyens de le reprendre. Mais elles témoignent d'une volonté évidente d'être accepté à la fois comme un *ibn el-kār* (fils du métier) par ses compagnon musiciens, en revendiquant le lignage familial et en faisant ses preuves auprès des plus grands, voire en les dépassant, en leur cachant l'étendue de sa science, mais aussi d'être reconnu comme un homme engagé dans les débats intellectuels et littéraires, fréquentant des icônes de la vie intellectuelle et non simplement des mécènes ou riches bourgeois payant son art.

C'est dans cette ligne de pensée que doit être envisagée la création d'une école de musique, avec Manṣūr 'Awaḍ, qui du reste ne semble pas destinée à former des musiciens professionnels, mais à initier « scientifiquement » à la musique des rejetons de la bourgeoisie — on observe le même phénomène à Beyrouth. L'instrumentiste n'est plus un artisan, un manuel, mais un homme qui appartient au monde des effendis, un lettré, quand bien même il demeurerait l'obligé des bourgeois. C'est aussi la raison de sa composition d'une méthode de violon, dont une récente recherche (Mikhael, p. 58-76) montre les étranges présupposés occidentalistes, à l'opposé de la pratique même de Shawwā. Alors qu'en tout début de carrière, il cache sa connaissance du solfège, du reste sans doute superficiellement assimilé vers 1904, pour ne pas être déconsidéré auprès des autres instrumentistes (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 33)[13], il l'étale avec ostentation dans sa méthode de 1920, dont on peut se demander si elle

[13] Il se peut aussi que cette anecdote soit totalement inventée par Shawwā, soucieux de présenter les instrumentistes de la génération précédente avec lesquels il commence sa carrière comme incultes, réactionnaires et réfractaires à la scientificité et au renouvellement qu'il prétend apporter en résolvant comme par magie la dialectique authenticité/modernité. Mais on ne peut que se demander à quoi *sert* le solfège pour un Shawwā, sinon à se positionner dans le champ de la distinction moderniste.

n'a pas pour seule fonction de l'installer au sein des autorités ayant leur mot à dire sur la théorie musicale. Opération réussie, sans doute plus que pour le musicologue Iskandar Shalfūn, sa *nemesis* (et fondateur de la première revue de musicologie arabe, *Rawḍat al-Balābil*) puisque Shawwā sera omniprésent au Congrès de 1932.

Enfin, c'est la raison pour laquelle ses mémoires se caractérisent par un *name-dropping* forcené. Elles sont une véritable *who's who* des intellectuels et grandes figures de la Nahḍa : Depuis le leader nationaliste Muṣṭafā Kāmil, devant qui il défend son arabité, au penseur réformiste Muḥammad 'Abduh, du féministe Qāsim Amīn au poète Aḥmad Shawqī, du romantique Khalīl Muṭrān au Grand-Rabbin d'Istanbul qui parlait douze langues à la perfection, il rencontre et discute avec tout le monde, et est reconnu de tous, même s'il semble concilier parfois l'inconciliable — ainsi son invraisemblable *Nashīd Turkiyā al-Fatāt* (hymne Jeunes-Turcs) supposément de 1908 (en réalité entre juillet 1908 et avril 1909 pour le vrai calendrier politique de la révolution des Jeunes-Turcs), et dans lequel il fait le tour de force de saluer à la fois les Jeunes Turcs et le Sultan Abdülhamid… Et quand il sait, rétrospectivement, qu'un musicien a été canonisé par le récit nationaliste, comme le chanteur, compositeur et pionnier de l'opérette Sayyid Darwīsh (1892-1923), dont les options esthétiques sont pourtant partiellement en rupture avec les siennes, il prend dès lors soin d'affirmer avoir été présent le jour où ce dernier enseignait son dōr *Ana 'esheqt* à la cantatrice Munīra al-Mahdeyya (*circa* 1884-1965), et il s'attribue la gloire d'avoir convaincu Buṭrus Baiḍā de l'enregistrer sur un disque pour sa compagnie (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 57)...

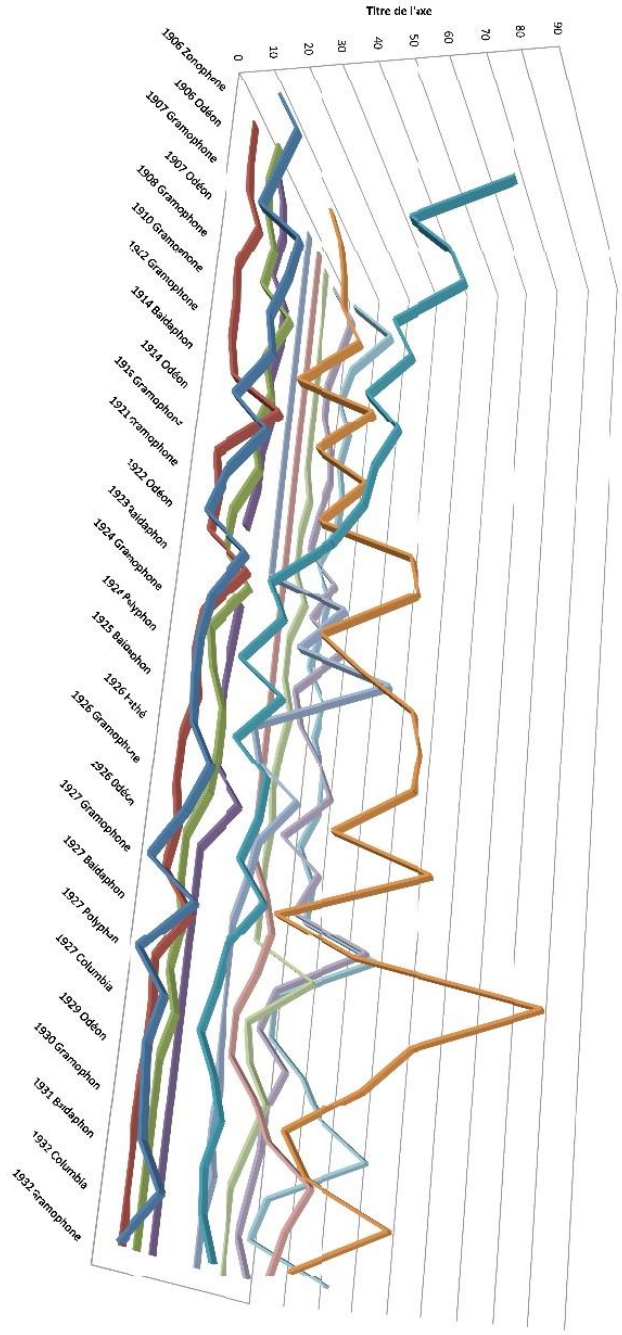
Il importe peu de savoir si ces rencontres sont réelles. Quand bien même seuls la moitié se seraient produites, c'est le positionnement qui importe, et qui est l'indice du génie social de Shawwā, original et avant-gardiste en ce tournant du XX^e^ siècle. C'est ultérieurement, dans le cadre levantin, le pianiste moderniste Wadī' Ṣabrā (1876-1952) qui se fera connaître dans les cénacles beyrouthins comme *adīb*, porteur d'un discours autorisé, bien que controversé, sur la musique, intellectuel distinct des simples artisans qui constituent le tout-venant des instrumentistes. En Egypte, on ne voit guère que le chanteur et compositeur Muḥammad 'Abd al-Wahhāb (circa 1905-1991) qui, profitant de la formation que lui dispense le poète Aḥmad Shawqī, adopte dès les années 1930 une semblable posture de musicien-*adīb*, intellectuel raffiné habilité à discourir avec un vocabulaire choisi et châtié, là où un Muḥammad al-Qaṣabgī, de même génération, demeurera un *ḥirafī* (artisan), et où Umm Kulthūm, pourtant femme de pouvoir et femme de salon, connue à la fois pour sa sévérité, son sens de la répartie et son humour dans le milieu musical, se tiendra à l'écart de la presse, ne produisant que des réponses brèves et standardisées à toute question publiquement adressée et ne prétendra jamais à tenir un discours savant sur son art.

Conclusion

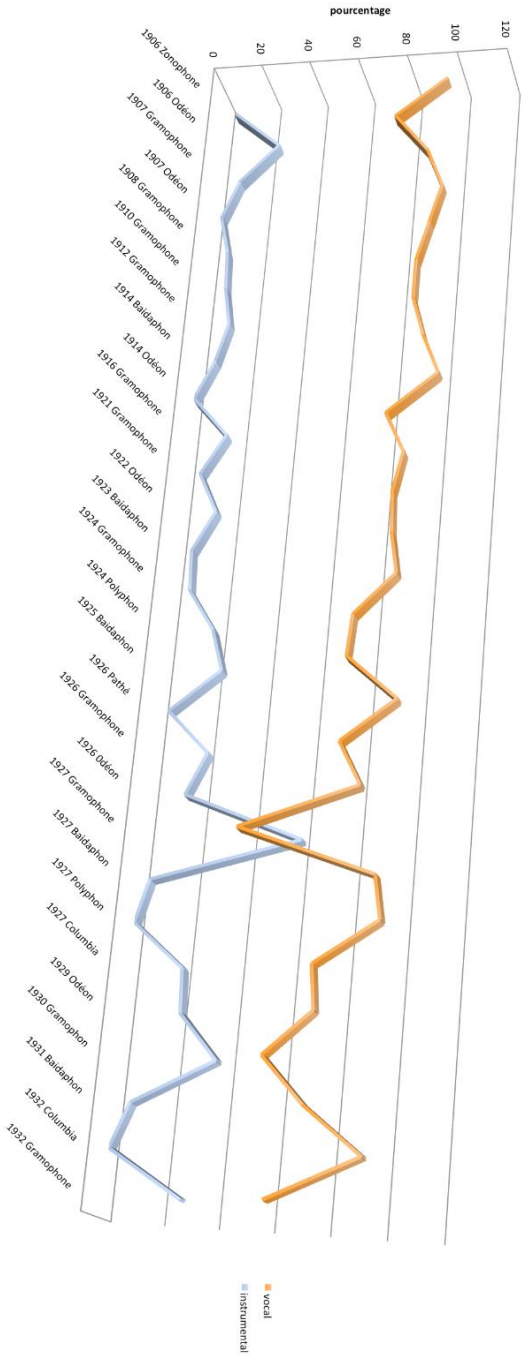
Il est temps de revenir à l'hypothèse de départ de cet essai : si l'autonomie de la musique instrumentale fut automatiquement, presque *techniquement* conférée par l'industrie du disque, et si Shawwā parvient à implanter partiellement dans le terreau égyptien la figure du génie musical et du virtuose, il ne put à lui seul renverser le

cours de l'histoire musicale locale, ni inverser les rapports de forces entre vocalistes et instrumentistes. De plus, son attachement, que nous ne pouvons que louer rétrospectivement, à l'esthétique de la musique de *takht*, basée sur une dialectique interprétation/improvisation, le place partiellement hors-champs du cours ultérieur de la musique arabe, quand échoue la scission musique savante/ musique de divertissement, et que la première est reléguée dans le *qadīm* (ancien), la seconde en annexant certains principes fondamentaux. Il n'y a dès lors rien de plus touchant que cette image d'un Shawwā virtuose interprétant seul le *dōr* composé dans les toutes dernières années du XIX^e^ siècle par Dawūd Ḥusnī (1870-1937), *Sallemt-e rōḥak*, lors d'un concert d'hommage à Ṣāliḥ 'Abd al-Ḥayy à l'Institut de musique arabe en mai 1962[14] : un homme de soixante-dix-sept ans, dernier vestige d'une ère de génie, saluant le dernier grand vocaliste de cette école et lui « livrant son âme » comme l'affirme le texte, à la fois pirouette de la part de celui qui a survécu à celui qui est parti, de peu, le premier, et reconnaissance implicite de la futilité de la rivalité instrumentiste-vocaliste : l'enjeu était ailleurs, et le pari de sauver le legs khédivial déjà perdu.

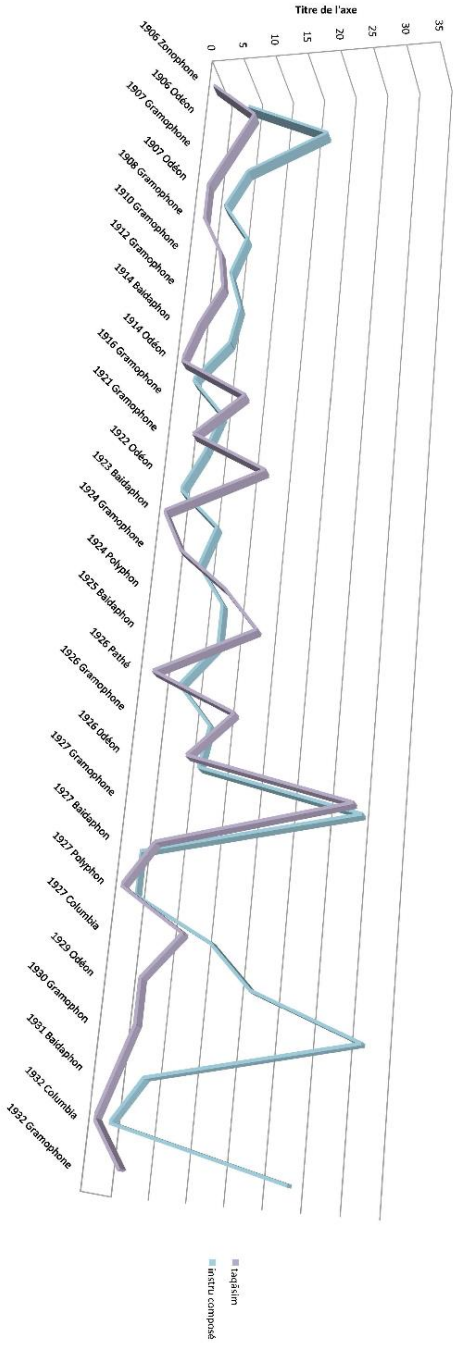
[14] Court extrait de l'enregistrement de cette interprétation dans le podcast consacré à ce *dōr* par la fondation AMAR http://www.amar-foundation.org/052-sallemt-rouhak-1-samaa-ar/?lang=ar. La mention de l'origine de cet enregistrement figure sur l'étiquette de la bande magnétique, tirée de la collection 'Anāni, actuellement conservée par la Fondation AMAR, Liban.



Graphique 1 : Production discographique par genre – Égypte 1906-1932



Graphique 2 : Production discographique en Égypte 1906-1932 : vocal vs instrumental



Graphique 3 : Production discographique en Égypte 1906-1932 : instrumental

Bibliographie

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis, accessible sur https://www.academia.edu/signup?a_id=47475424.

MIKHAEL, Azar, 2015 (non publié) « La transmission traditionnelle du violon arabe en contexte académique moderne », mémoire de DEA (dir. Nidaa Abou Mrad), soutenu à l'Université Antonine, Baabda, juin 2015.

MOLKHOU, Jean-Michel, 2015, *Les Grands Violonistes du XX^e siècle*, tome 1, Paris, Buchet-Chastel.

PALMER, David, 1998, "Virtuosity as rhetoric, Agency and transformation in Paganini's mastery of the violin", *Quaterly Journal of Speech* 84:3 (1998).

QAṢṢĀṢ, Fu'ād al-, 1966, *Muḏakkirāt Sāmī a-š-Šawwā* [Les mémoires de *Sāmī a-š-Šawwā*], Le Caire, Kitāb al-Jayb.

RACY, Ali Jihad, 1977, *Musical Change and Commercial Recording in Egypt*, unpublished PhD, Urbana, University of Illinois.

RIZQ, Qasṭandī, 1936, *Al-mūsīqā a-š-šarqiya wa-l-ġinā' al-'arabī. Nuṣrat al-ḥidaywī Ismā'īl gi-l-funūn al-jamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūlī* [La musique orientale et le chant arabe. Du soutien du khédive Ismaël aux beaux-arts et de la vie de 'Abduh al-Ḥāmūlī], vol. 1, Le Caire, al-Maṭba'a al-aṣriyya.

RYZOVA, Lucie, 2004, *L'effendiyya ou la modernité contestée*, Le Caire, CEDEJ.

RYZOVA, Lucie, 2005, "Egyptianizing Modernity through the New Effendiya, Social and Cultural Constructions of the Middle-Class in Egypt under the Monarchy", *Re-Envisioning Egypt 1919-1952*, New York/Le Caire, American University in Cairo Press, p. 124-163.

SALHI, Ahmad et SAID, Mustafa, 2015, *Sāmī al-Shawwā Amīr al-kamān, ḥayātuh wa-a'māluh*, postface Nidaa ABOU MRAD, Beyrouth, Dār al-Sāqī/AMAR.

SHALFŪN, Iskandar, 1922, *Rawḍat al-Balābil*, 7/1922, 2(10).

TAGG, Philip, 1982, "Analysing popular music: theory, method and practice", *Popular Music* 2(1982), p. 37-65.

Discographie

AL-QAṢABGĪ Muḥammad, 2016, CD AMAR P1131192 *Muḥammad al-Qaṣabgī The Sultan of 'Ūd*, Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

AL-SHAWWA, Sāmī (Prince du violon arabe), 1999, éd. Frédéric Lagrange, Paris, Club du Disque Arabe CDA401/AAA107.

AL-SHAWWĀ, Sāmī, 2015, « Selected Works », compilation de 78 tours en quatre CD et livret musicologique, Nidaa Abou Mrad, Ahmad Salhi et Mustafa Said éd., Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqsīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī*

Nidaa ABOU MRAD**

La tradition musicale lettrée du Mašriq comporte une forme d'improvisation instrumentale en solo, dénommée *taqsīm*, dont l'analyse pose le double problème de sa grande complexité grammatologique et de la création instantanée. À cette problématique répond l'hypothèse sémiotique modale, établie par l'auteur en tant que procès de réécriture grammaticale générative des monodies traditionnelles. Ainsi cette voie de recherche identifie-t-elle le *taqsīm* à la cantillation instrumentale d'un texte arabe virtuel et implicite, dont la métrique prosodique se combine avec les formules modales pour donner lieu à la morphophonologie rythmico-mélodique de l'énonciation musicale. L'analyse repère dans ce flux des unités métriques minimales axées sur des notes focales réductibles à des indicateurs nucléaires, les noyaux modaux étant des chaînes concurrentes et hiérarchisées de tierces. L'objectif est de montrer que la morphologie d'un *taqsīm* est descriptible en tant que produit de matrices lignes mélodiques réduites par des matrices colonnes rythmiques, lesquelles donnent prise à des transformations et à des élaborations syntaxiques vectorielles (épousant les modalités sémantiques intonatives) que régule une grammaire que cet article propose de mettre en exergue. L'hypothèse est validée par le biais de l'analyse d'un fragment de *taqsīm* en mode Bayyātī, enregistré sur disque 78 tours par le violoniste syro-égyptien Sami Chawa[1] (1885-1965). Cet article s'ouvre sur une proposition de redéfinition des notions de cantillation et de *taqsīm* en Orient musical

* Cet article prolonge des segments des chapitres 2 et 8 d'un ouvrage en cours de publication de l'auteur (Abou Mrad, 2016).

** Professeur de musicologie, vice-recteur à la Recherche, doyen de la Faculté de Musique et Musicologie et directeur du Centre de Recherche sur les Traditions Musicales à l'Université Antonine (Liban).

[1] Ce texte adopte cette orthographe au lieu de la translittération Sāmī a-š-Šawwā, étant celle qui figure sur la *Méthode de violon* publiée en 1921 par Sami Chawa.

arabophone, suivie d'une présentation biographique de l'art de Chawa. Il se poursuit par un condensé de la théorie sémiotique modale et son application au fragment de *taqsīm* élu, prenant la forme de sa réécriture morphophonologique rythmico-mélodique transformationnelle. Il se termine par une réécriture syntaxique vectorielle modale générative du même fragment.

1. Cantillation mélique

Le *taqsīm* inhérent à la tradition musicale lettrée arabe de l'Orient est résolument assimilé par l'auteur (Abou Mrad, 2009 ; 2016, ch. 8) à la cantillation instrumentale d'un texte implicite, qui est improvisée dans un style mélodiquement enrichi. Il s'agit donc d'une hybridation qui opère entre le schème de la cantillation usuellement rigoriste des textes et celui de l'élaboration mélique, en termes de remplissage mélodique des unités métriques, en l'occurrence, les syllabes du texte implicite.

1.1. Cantillation rigoriste

La lecture solennelle à composante mélodique des textes sacrés et des oraisons occupe une place centrale dans les religions monothéistes abrahamiques. La cantillation (*ne'imah*) de la prose et de la poésie bibliques consiste en l'application à la lecture des versets scripturaires d'une mélodie de caractère modal formulaire qui respecte le débit prosodique. De fait, le propos premier de la cantillation consiste à contribuer à l'ancrage de la prière, de la prédication et de l'enseignement dans le message divin révélé. Rejetant le caractère mondain du ton de l'orateur (qu'il fût politicien ou philosophe), le prédicateur/enseignant a tendance à rendre mélodique sa lecture, permettant ainsi de protéger l'énoncé du *λόγος* divin à l'égard des affects, par une stylisation traditionnelle des intervalles de la voix. Aussi cette lecture mélodieuse est-elle totalement inféodée à ce verbe[2]. Cela entraîne le rejet tacite des quatre procédés musicaux suivants :

1. la polyphonie est absente ;
2. l'accompagnement instrumental est proscrit ;
3. la rythmique mesurée ou périodique est écartée au profit exclusif d'un débit rythmique reflétant la prosodie de la langue verbale ;
4. toute fixation du phrasé musical par le biais de la précomposition ou de la notation est exclue, étant donné la prééminence absolue du texte verbal sacré vis-à-vis d'un texte musical devant rester éphémère, fluctuant, donc improvisé.

En creux, la lecture solennelle est le fait de la seule voix *a capella* d'un lecteur soliste cultivant une certaine ascèse musicale, loin de tout sensualisme égotiste vocal. Immobilité, solitude, silence, ces trois traits caractéristiques de l'extase mystique, se transposent sur le plan de la cantillation et de son audition qui peut induire des états de ravissement spirituel calmes et intériorisés. En relief, la formulation du phrasé musical est modélisée principalement sur la prosodie du texte récité et ses « aspérités » rythmiques et mélodiques :

[2] Il s'agit, selon Solange Corbin (1961, p. 3), d'un « style où la parole aura la prépondérance sur la musique, mais où cette dernière joue un rôle évident de régulateur et de revêtement solennel ».

1. la durée rythmique des sons est décalquée à partir de la quantité/qualité[3] prosodique des syllabes du texte, donnant lieu à des valeurs musicales longues et brèves ;
2. la variation de la hauteur mélodique autour d'une corde de récitation (et du mode-formule élu) suit la courbe prosodique des accents et des couleurs/ hauteurs vocaliques formantiques.

Plus précisément, les formules mélodiques de remplissage syllabique prennent place uniquement sur les syllabes longues en s'inscrivant généralement dans une logique de ponctuation du texte et, plus particulièrement, dans le cadre des traditions orientales, dans l'optique du soulignement du sens verbal. De fait, la cantillation austère et prédicative (schème théologal/abrahamique) constitue un élément à la fois symbolique et opératif de démarcation par rapport aux pratiques musicales rituelles qui mettent en avant le *μέλος*.

Ce soulignement mélique se rencontre principalement dans des actes cultuels privilégiant les vecteurs communicatifs allant du pôle humain vers son homologue divin (schème laudatif/apollinien) ou les vecteurs communiels transcendantaux divino-humains (schème mystérique/dionysiaque)[4].

Cette caractérisation rigoriste de la cantillation la rapproche d'une profération à composante mélodieuse et l'éloigne du chant. La notation prescriptive tardive conservée des formules employées pour les lectures solennelles de la tradition ecclésiastique médiévale latine, fait état d'un style syllabique que Solange Corbin (1961, p. 11) qualifie d'épuré, confirmant la tendance à inscrire la cantillation en retrait par rapport au chant proprement dit, de fait entre parlé et chanté. En extrapolant à d'autres contextes culturels (chant corse, cantillation bouddhique), François Picard (2008, p. 19) traduit la notion de simplification du phrasé, inhérente à la récitation, par l'usage du style syllabique et par le recours à des procédés étrangers à la notion usuelle de *chant*, comme « l'instabilité en hauteurs des voix, des glissandi, l'usage de hauteurs étrangères à l'échelle ». En outre, certains types de cantillation du Mašriq sont syllabiques, voire parfois *recto tono*, comme par exemple :

1. la lecture (psalmodique) rapide dans le cadre d'offices monastiques ;
2. l'enseignement du Coran instaurant le style syllabique du *tartīl* didactique ;
3. depuis quelques décades, des médias arabes ont recours, hors contexte, à ce style didactique pour ménager la sensibilité intégriste et salafiste, soucieuse d'atténuer la composante musicale de la cantillation coranique.

1.2. Épectase

Cependant, les pratiques de cantillation du Mašriq, dans leur majorité, ne sont pas de style syllabique strict. Ainsi les traditions cantillatoires ecclésiastiques orientales, de même que leurs homologues islamiques, ne marquent-elles pas la différence entre la

[3] La métrique syllabique quantitative de la langue arabe (classique) s'impose au rythme de toute musicalisation d'un texte énoncé dans cette langue, ce qui donne lieu à ce que Jean Lambert (2012) dénomme *quanto* syllabique. Dans d'autres cultures, dotées de métriques syllabiques non-quantitatives, c'est la logique du *giusto* syllabique qui peut opérer.

[4] Pour la définition esthétique de ces schèmes stylistiques musicaux traditionnels, voir Abou Mrad, 2014.

cantillation et le chant par l'affectation, d'une manière systématique, d'un style dépouillé/austère, syllabique et apériodique, à la première, mais par le respect des quatre normes systémiques susdécrites.

Il reste que les types résolument neumatiques/mélismatiques de cantillation qui constituent le propre de la pratique du *tajwīd* du Coran et une part importante de la récitation scripturaire liturgique des églises orthodoxes ne sauraient être référés exclusivement au schème abrahamique. De fait, ils procèdent d'une synthèse entre ce schème (du Père) et son homologue mystérique (du Fils) (Abou Mrad, 2014). Tout en respectant globalement le découpage métrique prosodique syllabique du texte religieux, la cantillation neumatique/mélismatique introduit une prolongation mélique (envisagée dans un sens schenkérien) des notes principales des syllabes. Ce faisant, elle instille une méta-pulsation régulière qui est inhérente au schème mystérique et qui, sans rendre carrément périodique (mesurée) l'énonciation musicale, en régularise le débit métrique. La cantillation se rapproche alors du *chant des voyelles* ou hymnodie copte hypermélismatique et mesurée (Gabry, 2014). En outre, les normes systémiques ascétiques de la cantillation (pas d'instrument, pas de polyphonie, pas de mesure, pas de composition, pas de notation) sont là depuis toujours pour protéger la lecture orante contre les dérives mondaines et l'ancrer dans le *λόγος*.

De fait et au-delà de cette ascèse qui serait stérilisante si elle était abandonnée à l'autarcie pharisaïque/salafiste, la cantillation assume une dimension mystérique incontestable. Cette aspiration à transfigurer le phrasé musical va dans le sens d'une déification, à l'instar des sens déifiés du saint, selon la théologie mystique des Pères de l'Église, notamment, dans l'approche de cette question par le deuxième concile (iconophile) de Nicée (Lossky, 2003). C'est le caractère théophore de la musique porteuse du *λόγος*, autrement dit, logophore et totalement inféodée au Verbe, qui l'intègre dans l'économie du salut et la rend épiphanique.

Or, la tendance à un accroissement mélismatique infini dans le revêtement sonore et l'allongement des voyelles correspond précisément à la polysémie d'un terme grec que les Pères de l'Église ont interprété dans un sens théologique mystérique : l'épectase (*ἐπέκτασις*). Ce terme signifie en philologie grecque l'extension/ allongement/prolongation d'une voyelle brève. Le mélisme est ainsi qualifiable d'épectatique, non seulement du point de vue phonologique verbal, mais également du point de vue phonologique musical.

En outre, la précellence accordée dans la liturgie copte au style mélismatique, dénommé *chant des voyelles*, en référence aux hymnes gnostiques, renvoie à un schéma rituel archaïque, celui des mystères initiatiques et communiels de l'antiquité. Or, il est vrai que, dans le sillage de saint Paul, les Pères de l'Église ont opéré une réinterprétation des pratiques liées à la notion de mystère. Il en résulte que le caractère épectatique de la cantillation mélismatique est une manifestation de la tension de l'homme vers Dieu, telle que l'exprime saint Grégoire de Nysse pour signifier l'accroissement sans fin de l'élan vers le Beau, dans la vision (dorsale mosaïque, Hatem, 2002, ch. II) de l'essence divine, de même que saint Jean Climaque, dans son échelle des vertus spirituelles. En somme, cette réinterprétation patristique de l'épectase verbale et musicale fournit son

assise théologique liturgique aux mélismes des hymnes, aux mélismes de la cantillation mystérique et aux chants angéliques à onomatopées *Terirem* de l'Église orthodoxe.

Ce serait comme si les mélismes logophores, en se jetant dans l'abîme ardent des voyelles, gravissaient l'échelle des sons et tendaient vers l'Infini sans l'atteindre, intégraient *in fine* une forme d'infini en eux et portaient témoignage en ce sens que le divin s'est humanisé afin que l'humain soit déifié.

1.3. Épectase récitative

Si la métrique quantitative *ḫalīlienne*, propre à la poésie arabe classique, constitue le premier domaine d'application de la notion de quantité syllabique en contexte arabophone, le deuxième domaine de cette application est la branche de l'orthoépie (phonétique normative scolaire)[5] de la langue arabe et de la récitation de la prose coranique, dite *aḥkām a-t-tağwīd*, qui est consacrée à l'étude des *mudūd*, notion équivalente à celle d'épectase précédemment définie dans ses acceptions philologique, mélique et théologique.

Or, les traités courants des *aḥkām a-t-tajwīd* mesurent explicitement la quantité syllabique ou *azminat al-mudūd* en termes de *qiyās bi-l-ḥarakāt*, c'est-à-dire qu'ils dénombrent la durée prosodique de la profération de la syllabe en comptant le nombre de *ḥarakāt ḥ* ou équivalents de *ḥarf*-s mus, ce comptage étant réalisé en tenant compte du tempo inhérent au style de cette lecture : *taḥqīq*, de *tempo* lent, *tadwīr*, de *tempo* modéré et *ḥadr*, de *tempo* rapide[6].

Aussi les traités écrits au XX^e^ s. accordent-ils à cette unité de mesure de la quantité prosodique syllabique une valeur étalon qui indique la subdivision temporelle minimale ou temps premier (χρόνος πρώτος). Jouant sur la polysémie du terme *ḥaraka*, qui le fait osciller entre la notion de « signe de vocalisation » ou « voyelle brève » et celle de « mouvement », ces textes assimilent la durée de cette *ḥaraka* à celle du mouvement de flexion ou d'extension rapide d'un doigt, en sorte qu'une telle subdivision temporelle ne dépasse pas la moitié d'une seconde, tout en sachant que la détermination précise de ce *tempo* s'envisage en fonction du style susmentionné de la lecture.

---

[5] « Juste réalisation des phonèmes et l'observation de règles phoniques particulières qui ne s'appliquent qu'au Coran (emphatisation et désemphatisation, assimilations diverses, allongements « secondaires » des voyelles longues et de certaines voyelles brèves) » (Lagrange, 2008, p. 30).

[6] Ainsi la durée (*zaman*) de base, dite « naturelle » (*al-madd a-ṭ-ṭabī'ī aw al-'aṣlī*), d'une syllabe longue ouverte CVV (autrement dit d'une consonne suivie d'un *ḥarf al-madd*, qui n'est autre que l'une des trois voyelles longues /ā/ (*alif*), /ī/ (*yā'*) et /ū/ (*wāw*)), est de deux unités temporelles minimales. Cette unité est dénommée *ḥaraka* dans tous les traités d'*aḥkām a-t-tağwīd*, en ce sens qu'elle est rendue équivalente à la quantité inhérente à la notion de *ḥarf mutaḥarrik* (syllabe brève ouverte CV), cette consonne dotée d'une *ḥaraka* (ou signe de vocalisation), par laquelle commence la syllabe CVV, la deuxième *ḥaraka* étant celle qui est affectée à la voyelle longue proprement dite (Qābil Naṣr, 1992). Quant à la durée des syllabes longues fermées CVVC et dont la coda est la consonne *hamza* (consistant en un coup de glotte), faisant partie du même mot (*al-madd al-muṭṭaṣil* ou conjoint), elle est obligatoirement (*wājib*) prolongée. Elle est généralement doublée (4 ou 5 *ḥ*), lorsque la *hamza* est intégrée au mot, voire triplée (6 *ḥ*), si la *hamza* ferme le mot. Cette prolongation est néanmoins facultative (*jā'iz*) lorsque la coda syllabique en *hamza* est le résultat de la liaison entre deux mots successifs (*al-madd al-munfaṣil* ou disjoint). Des règles analogues s'appliquent aux syllabes fermées par un *ḥarf sākin* ou non vocalisé (al-*madd al-'āriḍ li-s-sukūn*), ou lorsque le *yā'* ou le *wāw* est non vocalisé, en même temps que suivi d'une consonne non vocalisée (*madd a-l-layyin*).

Tout porte donc à établir une équivalence opérationnelle entre, d'une part, la *ḥaraka* en tant qu'unité de mesure temporelle – équivalente au χρόνος πρώτος de la métrique grecque – de la quantité syllabique prolongationnelle ou épectase de la récitation orthoépique d'une prose arabe (généralement religieuse), et, d'autre part, la more ou *mora* de la phonologie métrique occidentale actuelle.

Une telle équivalence a un intérêt certain pour ce qui a trait à l'appréhension sémiotique de la profération mélodiée de la prose religieuse qu'est la cantillation, même si cette appréhension se fonde d'abord sur un mode distinctif oppositif qui est qualitatif plutôt que quantitatif.

2. *Taqsīms* vocal et instrumental imbriqués

Si la musique instrumentale est proscrite de la cantillation coranique, elle est acceptée et parfois recherchée dans l'interprétation d'un genre vocal qui lui est apparenté, s'agissant de la cantillation mélique non-mesurée ou *mursala* d'un (fragment de) poème arabe classique ou *qaṣīda*. Cette cantillation se fait souvent en alternance avec des répliques instrumentales de type *taqsīm*, qui sont jouées en guise d'échos.

La *qaṣīda mursala* est pratiquée en musique lettrée arabe depuis le moyen âge, sous la désignation du *našīd* ou *našīd al-arab*. Ce genre vocal se trouve à l'intersection entre les mondes religieux et profane, étant donné que les chantres para-religieux ou *munšidūn* y ont recours, en l'appliquant à des textes religieux et à des textes mystiques, tout autant que les chanteurs profanes, qui cantillent alors des poèmes non-religieux. Tandis que les chantres pratiquent généralement cette cantillation poétique *a capella*, les chanteurs préfèrent recourir à un accompagnement/encadrement instrumental, ce qui est le cas également de certains chantres, auquel cas ce choix dénote une ouverture vers le contexte lettré profane. Il est donc question d'une passerelle entre les mondes religieux et profane et entre les statuts de chantre et de chanteur.

La passerelle se fait également avec la notion polysémique de *taqsīm*. Si ce terme est arabe (qui signifie *division/partition/partage/morcellement*), les premières mentions écrites qui en sont faites en contexte musical remontent cependant, selon Walter Feldman (2001)[7], à des sources ottomanes du début du XVII^e^ s.. Ces mentions font état aussi bien d'un genre vocal que d'un genre instrumental en solo, généralement doté d'une forme régentée par un itinéraire canonique ou *sayr* (en arabe) et *seyir* (en turc). Quant aux écrits sur la musique lettrée arabe du Mašriq, ils attendent la charnière XIX^e^-XX^e^ s. pour mentionner ce genre musical. Il s'agit avant tout de Kāmil al-Ḫula'ī (1904-1906, p. 89-91) qui mentionne ce terme dans le cadre de la description du déroulement de la deuxième phase cantillatoire/improvisative (antithétique et abrahamique, selon notre typologie stylistique et esthétique) de la *waṣla* (ou parcours obligé triphasé et dialectique, Abou Mrad, 2004 ; 2016, 2-8-3), la

[7] "An important development was that of an improvisatory form for both voice and instruments, the *taksim* (Arabic *taqsīm*), featuring flowing rhythm, codified melodic progressions (seyir) and modulation. The term *taksim* began to be employed in this sense during the early 17th century and was gradually adopted in both the Balkan and Arab provinces of the empire. The *taksim* became the center of the new [Ottoman] instrumental suite, the *fasıl*-*i sazende*, featuring several *taksim*, a *peşrev* and a *semaisi*".

première phase (thétique, de schème apollinien) étant celle des ouvertures instrumentales et vocales précomposées, tandis que la troisième phase (synthétique, de schème dionysiaque) est celle des formes responsoriales. Il s'agit en l'occurrence de séquences instrumentales destinées, toujours selon al-Ḫula'ī (1904-1906, p. 90)[8], à mettre le chanteur en état de *ṭarab* et l'inciter ainsi à improviser une *qaṣīda mursala* ou un *mawwāl* et à répondre aux phrases cantillatoires improvisées par des échos instrumentaux. Il s'agit donc d'un encadrement instrumental qui prend la forme

(1) d'un court prélude qui préfigure la cantillation et qui est dénommé *taqsīm istihlāl*, auquel Tarek Abdallah (2009, p. 73-74), dans la foulée de Frédéric Lagrange (1994), confère la désignation de *taqsīm* expositoire (qui expose les données modales),
(2) d'un écho instrumental, dénommé *tarjama*, qui est fait aux énoncés chantés.

Les enregistrements du début de l'ère discographique arabe présentent parfaitement cette configuration où le *taqsīm* est partie prenante d'une *qaṣīda mursala* ou d'un *mawwāl* (parfois du seul « *Yā līlī yā 'īnī* » qui peut occuper une face de disque 78 tours), séquences cantillatoires improvisées que l'on peut qualifier de *taqsīm* vocal.

Viennent ensuite les enregistrements de *taqsīms* instrumentaux autonomes et la mention qui est faite de cette nouvelle forme musicale arabe sur les étiquettes et dans les catalogues des disques 78 tours. Le terme *taqsīm* commence alors à désigner des séquences improvisées de musique instrumentale qui remplissent une face de disque (d'une durée de trois à quatre minutes), plus rarement deux. Ce nouveau genre/style *taqsīm* peut être assimilé à une sorte de cantillation instrumentale mélique d'un texte verbal implicite (qui n'est pas prononcé), cette improvisation suivant, comme la cantillation de la *qaṣīda mursala* ou celle d'un *mawwāl*, un itinéraire modal canonique, selon le lexique de Jean During (2010)[9]. Distinction est alors faite entre *taqsīm mursal*, qui est non-mesuré, et *taqsīm muwaqqa'*, qui est mesuré, généralement, sur le module *bamb* et, plus rarement, sur le module *aqṣāq*. Les responsables de cette mutation sont les instrumentistes des *taḫts* qui sont sollicités pour les premiers enregistrements sur 78 tours au Caire[10].

[8] « De la manière actuelle du chant en Égypte : Le commencement se fait par les *bašrafs*, car ils s'identifient à l'origine/fondement (et ils sont l'œuvre des musiciens d'Istanbul), puis par les *muwaššaḥs*, qui en constituent les dérivés , même s'ils sont anciens […], et après les *muwaššaḥs* le chanteur chante une *qaṣīda* ou un *mawwāl* , tandis qu'il est enchanté par le jeu d'un instrument comme le *'ūd* ou le *qānūn* – ce jeu se dénommant *taqsīm* ».

[9] La forme *taqsīm* est envisagée par Jean During (1987, p. 34) comme un ensemble morcelé et impromptu de séquences, voire de modules modaux enchaînés les uns aux autres. L'ordre de succession de ces mêmes modules, représentant une sorte de projection ou d'effectuation temporelle de l'architecture du macropode, réalise ce que cet auteur (2010) dénomme « itinéraire modal canonique » et que Bernard Lortat-Jacob (1987, p. 54-56) désigne par « parcours obligé » : la durée des éléments échappe au modèle, mais non leur importance respective. Aussi le modèle intervient-il dans leur ordre d'apparition, qui est régulé par des seuils de gradation et de rupture.

[10] « Le *taqsīm* connaît une importante progression de la première décennie du XX^e^ siècle aux années 1930, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété » (Lagrange, 1994, p.188-190).

3. Le prince du violon arabe

Ces instrumentistes sont menés par Sami Chawa. Et lorsqu'il est question de cette figure emblématique, la qualité d'*amīr al-kamān* ou prince du violon arabe a bien plus de sens qu'un surnom de complaisance. De fait, l'ascendance musicalement nobiliaire de cette figure culturelle panarabe remonte à l'Alep du milieu du XVIII[e] s.. C'est à cette époque que son arrière-grand-oncle Anṭūn a-š-Šawwā adapte le violon européen à la tradition musicale lettrée alépine (Rizq, 1936, p. 137). Également dénommé Anṭūn a-š-Šawwā, le père de Sami, a un geste similaire en 1867. En pleine Nahḍa ou Renaissance arabe (1798-1939), il introduit cet instrument à la cour du khédive Ismaël Pacha, en remplacement du *rabāb* traditionnel (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 20). Il en fait ainsi un membre essentiel du *taḥt* (ensemble de musique de chambre composé de solistes experts) typique de la tradition musicale lettrée égyptienne, dont le chanteur/improvisateur/compositeur ʻAbduh al-Ḥamūlī (1843-1901) mène alors la rénovation endogène. Et c'est bien d'un élan nationaliste arabe dont relève le projet d'Anṭūn a-š-Šawwā consistant à vouloir marier le chant aleppin au chant égyptien dont fait état son fils dans ses mémoires (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 22) à travers cette devise qui résume le projet de vie du père et celui du fils :

> *« L'unité de sentiments entre les Arabes existe bel et bien et je ne fais que l'exprimer par la musique ».*

En outre, lorsqu'en 1906 Muṣṭafā Kāmil (homme politique égyptien) lui demande s'il se sent comme un intrus, étant un musicien levantin installé en Égypte, le jeune et romantique Sami Chawa répond vaillamment (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 40) :

> *« Non, ô Pacha ! Nous ne sommes pas des intrus ! Nous sommes des artistes arabes qui luttons par notre musique pour la grandeur des Arabes ».*

Et c'est en ce sens qu'Anṭūn a-š-Šawwā conforte son fils dans sa réticence à l'étude de la musique européenne (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 47) :

> *« Nous sommes arabes et la musique européenne [ifranjiyya] ne représente ni notre vie, ni notre milieu ».*

Or, c'est avec une fierté similaire que le jeune Sami récuse le principe de l'inféodation aux vocalistes, considérant le statut de l'instrumentiste comme égal à celui du chanteur (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 45) :

Photo 1 : Sami Chawa sous la photographie de son père Anṭūn a-š-Šawwā (collection photographique de la fondation AMAR)

> *« J'élevais le son du violon pour exprimer par la mélodie les significations des paroles que chantait le cheikh Yūsuf [al-Manyalāwī] ».*

C'est en ce sens également qu'il convient d'appréhender les enregistrements de paraphrases instrumentales que fait ce violoniste de célèbres *dōrs*, comme « *Kādnī l-hawā* » et « *Sallemte rōḥak* ». Ainsi le violon y *chante*-t-il en improvisant les parties en responsorial *hank* avec la même *maestria* qu'un Yūsuf al-Manyalāwī ou qu'un 'Abd al-Ḥayy Ḥilmī, ce qu'aucun instrumentiste n'avait osé faire auparavant. Ce musicien hors pair pousse la digne émancipation *instrumentaliste* jusqu'à enregistrer des chants traditionnels populaires dans lesquels des chanteurs entonnent le refrain pour accompagner les improvisations violonistiques, inversant ainsi les conventions hiérarchiques usuelles entre chanteurs et instrumentistes.

Cette unité originaire et fondamentale entre Arabes – chrétiens et musulmans, levantins et égyptiens – et entre musiciens – chanteurs et instrumentistes – fait qu'à défaut d'être initié par son père (initialement réticent à cet égard), c'est en imitant

l'appel à la prière *al-aḏān* d'un cheikh aleppin de son quartier qu'à l'âge de sept ans Sami Chawa commence à jouer du violon (Qaṣṣāṣ, 1966, p. 23-24). La fascination qu'exerce sur cet enfant chrétien le phrasé mélodique de cette cantillation mélismatique islamique ne le quittera pas de sa vie. Cette modélisation se retrouve non seulement dans la publication par Sami Chawa de célèbres 78 tours d'*aḏān* instrumental, mais également en arrière-plan de la mémorable *qaṣīda mursala* « *Yā nasīma -ṣ-ṣabā* », que le maître des chantres islamiques, le cheikh 'Alī Maḫmūd, enregistre en duo avec le prince du violon arabe (Abou Mrad, 2016, 8-3).

De fait, le développement autonome de la musique instrumentale arabe, dont Sami Chawa est le chef de file, s'inscrit en écho (et sur le modèle) de la Nahḍa endogène de la musique lettrée du Mašriq, entreprise en vue de répondre plus efficacement aux sollicitations contemporaines. Tout comme 'Abduh al-Ḥamūlī, ainsi Sami Chawa œuvre-t-il à la réactivation de l'ancienne *langue modale* commune de l'Orient musical. Il s'agit pour ces réformistes de brasser et métisser (créolisation) quatre des *dialectes* de cette *langue* (Muwayliḥi, 1902, p. 406-410) : (1) la tradition musicale lettrée levantine du *muwaššaḥ* et de la *qaṣīda mursala*, (2) celle panarabe du *tawšīḥ* responsorial et du *ḏikr* parareligieux islamiques et de la *qaṣīda* soufie, (3) la tradition musicale populaire égyptienne du *dōr* et du *mawwāl* initiaux et (4) la tradition musicale lettrée ottomane et ses compositions instrumentales, *pešrev* et *semā'ī*.

Le style de ces séquences relève de la triade schématique esthétique musicale susmentionnée. Or, ces schèmes trinitaires régentent les phases du format dialectique (en thèse/antithèse/synthèse) de la *waṣla*[11], sur la base duquel se construit le concert de la nouvelle musique lettrée du Mašriq.

Au début de l'ère discographique, la forme du *taqsīm* instrumental arabe se développe à partir de l'*istihlāl* et de la *tarjama* qui encadrent les cantillations vocales. En principe, le *taqsīm* autonome suit mélodiquement l'itinéraire canonique (*sayr* ou *majrā al-'amal*) du macromode-système dans lequel il s'inscrit, tandis qu'il reflète rythmiquement la métrique prosodique de la langue arabe, et ce, en conformité avec la morphologie stylistique du modèle cantillatoire. Or, le schème mystérique interfère dans ce processus par le remplissage mélodique des syllabes en termes de mélismes. Ainsi un *taqsīm* chez Sami Chawa s'identifie-t-il à une cantillation mélismatique que l'instrumentiste improvise à partir d'un texte virtuel caché que le prince syro-égyptien de l'archet soumet à une herméneutique anaphatique proprement musicale. Ce texte mystérieux transparaît dans l'articulation des notes par l'archet, comme si la main gauche en révélait les voyelles et que la main droite en prononçait les consonnes, même si l'archet de Chawa se mettait parfois à en voiler des voyelles et que, réciproquement, les doigts de la main gauche, par moments, en égrenaient des consonnes, sans faire appel à l'archet, par application de la technique du *baṣm*, empruntée au jeu du *'ūd*.

Il est remarquable de surcroît qu'aux côtés du *taqsīm mursal* ou non-mesuré, le Prince du violon arabe se soit illustré dans le *taqsīm* improvisé en polyphonie linéaire (non-verticale) sur un *mzan* ou formule réitérée en ostinato. Cette sorte de ritournelle

[11] De fait, une *waṣla* s'élabore à partir de l'un des sept modes-système principaux (Rāst, Bayyātī, Sīkāh, Ḥijāz, Ṣabā, Jahārkāh, 'Uššaq) de cette tradition et se déploie en trois phases successives, chacune relevant principalement de l'un des schèmes en question.

minimaliste met en exergue à la fois la note finale modale et le module percussif périodique servant d'assise à l'improvisation, généralement le *bamb* et, plus rarement, l'*aqṣāq* (de métrique asymétrique). Mais par l'usage de ces modules, le *taqsīm* mesuré se met sous la juridiction partielle du schème mystérique. De fait, l'ostinato/*mzan* est l'équivalent d'un répons qui est énoncé en même temps que les versets du responsorial. L'analogie est patente, à ce titre, avec la cérémonie soufie/mystérique du *ḏikr*, où l'assemblée répète indéfiniment une formule mémorielle d'invocation divine, pendant que le célébrant cantille des vers d'une *qaṣīda*. Aussi est-ce à partir de la structure fondamentale modale d'une telle ritournelle élémentaire et de sa configuration rythmique que le *célébrant violoniste* élabore son phrasé improvisé. Il le fait dans les conclusions en *taqsīm bamb* des séquences responsoriales vocales de la troisième phase ou *synthèse* de la *waṣla*, qu'il s'agisse du *dōr* ou de la *qaṣīda'alā l-waḥda* ou à répons. Par ces *codas*, le prince de l'archet arabe appose son sceau mystérique sur les 78 tours des chanteurs.

En outre, ce sceau constitue la base générative de toutes les séquences instrumentales construites en fonction de ce schéma responsorial. Il s'agit tout particulièrement de la *taḥmīla* et du *raqṣ*. Or, ce sont ces deux schémas d'improvisation concertante (alternance de ritournelles collectives et de phrases improvisées en solo) qui constituent le legs proprement original de Sami Chawa. De fait, c'est en réalisant des emprunts aux traditions rurales d'Égypte et du Levant que notre musicien a mis au point ces séquences et les a développées au sein de la musique lettrée du Mašriq. Cette emprise paysanne est prégnante à telle enseigne que, dans plusieurs enregistrements, notre noble Levantin se met dans la peau d'un aulète des antiques rituels bachiques. Il transforme alors le cordage de son violon pour imiter le son du *mizmār* et du *mijwiz*[12] et refaire vivre l'aulos phrygien.

C'est en ce sens que la fonction de prince d'archet se double de celle d'officiant des mystères. Mais c'est là également que la spiritualité patristique imprime sa marque sur la musicalité de notre prince officiant. Cette aspiration à un accroissement mélique infini dans le remplissage mélismatique des pulsations vocaliques de la cantillation instrumentale correspond précisément à l'état spirituel susdécrit d'épectase, qui est, pour les Pères de l'Église d'Orient, une manifestation de la tension de l'homme vers Dieu. Les danses angéliques de Sami Chawa relèvent de cette esthétique sophianique. Ce serait comme si les mélismes mystériques de la main gauche en se jetant dans l'abîme ardent des pulsations de la main droite gravissaient l'échelle des sons, tendant vers l'Infini sans l'atteindre, et intégraient *in fine* une forme d'infini en eux et portaient témoignage en ce sens que le divin s'est humanisé afin que l'humain soit déifié.

[12] Aérophones à anche, fabriqués dans des roseaux.

4. À propos de sémiotique modale

La théorie sémiotique modale, établie par l'auteur (Abou Mrad, 2016) et employée ci-après pour modéliser un fragment de *taqsīm* improvisé par Sami Chawa, propose une description formelle de l'élaboration musicale traditionnelle des monodies modales sous la forme d'une grammaire générative-transformationnelle musicale qui articule un composant syntaxique central avec un composant phonologique et un composant sémiotique/sémiosique. Elle s'établit sur un nombre restreint de règles de réécriture et de transformation de la monodie à partir de la catégorisation sous-jacente des données mélodiques du mode, qui se conjugue aux modèles rythmiques, stylistiques et formels pour finaliser la surface monodique et produire des significations d'ordre musical. Cette théorie se nourrit de sept cheminements réflexifs antécédents qui consistent dans

(1) l'herméneutique traditionnelle arabe de l'arborescence grammaticale modale (Abou Mrad & Didi, 2013 ; Abou Mrad, 2016, ch. 5),

(2) l'analyse schenkérienne (Meeùs, 1993),

(3) la grammaire générative-transformationnelle chomskyenne du langage verbal (Chomsky, 1957 ; 1965),

(4) la théorie meeùsienne des vecteurs harmoniques (Meeùs, 1988),

(5) l'articulation endosémiotique de la musique (Meeùs, 2012),

(6) la théorie gestaltiste meyérienne (Meyer, 1956) de l'attente et de l'implication musicales,

(7) la lecture tabulaire de la signification et son corrélat rhétorique structural averbal, tel que le Groupe μ (1992) l'a théorisé (Meeùs & Bartoli, 2010).

4.1. Réécriture morphophonologique rythmico-mélodique

La **réécriture morphophonologique rythmico-mélodique**, qui prend la forme de produits matriciels, repose

1. sur la délimitation d'unités métriques minimales (syllabiques et/ou infrasyllabiques) ou pulsations hétérochrones (Bouët, 1997) qui s'assemblent (par transformation morphophonologique) en unités morphologiques métasyllabiques, dont les durées (valeurs métriques) constituent les éléments de matrices colonnes rythmiques ;
2. sur la prise en compte des notes focales ou saillantes (généralement les initiales) de ces unités morphologiques, qui constituent les éléments de matrices-lignes mélodiques ;
3. sur la réduction nucléaire de ces notes focales, qui consiste à remplacer chaque note focale par son indicateur nucléaire, α versus β, le noyau principal s'identifiant à la chaîne de tierces comprenant la finale modale, c'est-à-dire les degrés de rangs impairs, tandis que le noyau secondaire s'identifie à la chaîne de tierces complémentaire ou concurrente, en l'occurrence, la chaîne de tierces de rangs pairs. La succession de ces indicateurs mélodiques sous-jacents constitue les éléments de matrices lignes mélodiques réduites.

Du point de vue algébrique, ainsi la matrice est-elle constituée de la succession temporelle de *n* notes focales $\left(i_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n}$, qui sont dépouillées de leurs durées temporelles respectives et de tout remplissage inhérent à leur réécriture morpho-phonologique rythmico-mélodique ou à leur ornementation.

En somme, il s'agit d'une matrice ligne mélodique $\Lambda(\mu_g) = \left(i_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n} = \left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right)$, de *n* colonnes et à coefficients dans l'échelle *S*(*M*).

Cette ligne mélodique donne prise à une procédure analytique de réduction nucléaire qui se porte de l'avant-plan à l'arrière-plan et engendre la matrice ligne mélodique réduite ou « ligne nucléaire » $N(\Lambda)$:

$$N\left(\Lambda(\mu_g)_{1\leq g\leq h}\right) = N\left(\left(i_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n}\right) = N\left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right) = \left(\nu\left(i_{1,1}\right) \dots \nu\left(i_{1,n}\right)\right) = \left(\nu\left(i_{1,k}\right)\right)_{1,1\leq k\leq n}$$

avec

$$\forall i_{1,k} = 2l+1, l \in \mathrm{Z}, \nu\left(i_{1,k}\right) = \nu(2l+1) = \alpha$$

et

$$\forall i_{1,k} = 2l, l \in \mathrm{Z}, \nu\left(i_{1,k}\right) = \nu(2l) = \beta = -\alpha$$

4.2. Réécriture syntaxique modale

La **réécriture syntaxique modale**, qui prend la forme d'opérations sur des vecteurs sémiophoniques modaux, repose

1. sur le transcodage nucléaire-vectoriel des matrices-lignes mélodiques réduites, qui consiste à substituer des vecteurs aux bipoints mélodiques se succédant au sein de la matrice-ligne. Ainsi un tel vecteur se définit-il en tant que classe d'équivalence $\overrightarrow{\nu(\iota_{1,k})\nu(\iota_{1,p})}$ entre bipoints sonores $\left(i_{1,k}, i_{1,p}\right)$ équipollents au titre des traits nucléaires sous-jacents respectivement de leurs degrés constitutifs :

   a. $\forall l \in \mathrm{Z}, u \in \mathrm{Z}, \overrightarrow{\nu(2l+1)\nu(2u)} = \overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})} = \vec{q}$ ou *vecteur-question*

   b. $\forall l \in Z, u \in Z, \overrightarrow{\nu(2l)\nu(2u+1)} = \overrightarrow{\beta(\mathrm{M})\alpha(\mathrm{M})} = \vec{r}$ ou *vecteur-réponse*

   c. $\forall i, j, \nu(i) = \nu(\mathrm{j}) \Leftrightarrow \overrightarrow{\nu(\iota)\nu(\jmath)} = \overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\alpha(\mathrm{M})} = \overrightarrow{\beta(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})} = \vec{0}$, avec:

      i. $\overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\alpha(\mathrm{M})}$ qui correspond à une prolongation du noyau principal et qui est dénommé *vecteur-prolongation primordiale* et représenté par $\vec{p} = \vec{0}$;

      ii. $\overrightarrow{\beta(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})}$ qui correspond à une prolongation du noyau secondaire et qui est dénommé *vecteur-prolongation secondaire suspensive* et représenté par $\vec{s} = \vec{0}$.

2. sur un système de de parenthétisation qui assigne

a. les accolades { } à l'encadrement des phrases modales,

b. les crochets [ ]

c. à la démarcation des syntagmes modaux,

i. de même qu'à l'individuation des constituants morphologiques immédiats de ces syntagmes, et

ii. les parenthèses proprement dites ( ) à la délimitation des vecteurs-liaisons de ponctuation qui s'inscrivent entre les segments phrastiques.

3. En outre, ce système recourt au fléchage → ou ↔ qui représente d'une manière dynamique le phénomène de dérivation ;

4. sur une réécriture transformationnelle/générative qui part de la dichotomie primordiale (transformation obligatoire)

$$\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}$$

pour réaliser des dérivations successives permettant de décrire l'élaboration du texte musical, à partir de processus récursifs et de transformations obligatoires et facultatives.

Le résultat au plan moyen de ces dérivations donne prise, en retour, à la réécriture morphophonologique rythmico-mélodique, puis à la réalisation phonologique qui permet de finaliser le phrasé musical, moyennant, le cas échéant, l'application de processus d'ornementation.

4.3. Composant sémiosique

De ce jeu sur les structures mélodiques modales sous-jacentes et leurs modalités sémantiques (question, réponse, suspension, prolongation) surgit une signification musicale intrinsèque, inhérente au **composant sémiosique** de la sémiotique modale.

Cette endosémiotique se complète d'une signification culturelle exosémiotique qui est inhérente au sceau stylistique rythmique qu'impriment dans la pâte musicale la parole et le geste musicalisés.

5. Réécriture transformationnelle morphophonologique rythmico-mélodique d'un fragment de *taqsīm* de Chawa

Le fragment μ examiné ici est la première minute de l'enregistrement d'un *taqsīm* improvisé par Sami Chawa en mode Bayyātī, qui a été publié en 1929 par Odeon Records[13].

5.1. Analyse morphologique rythmique[14]

L'improvisation de ce *taqsīm* au violon est accompagnée par un bourdon au *qānūn*, qui égrène d'une manière régulière et permanente la fondamentale *dūkāh* ou *D* du

[13] Première face du disque 78 tours qui figure dans le catalogue Odeon Records (1929), sous la référence A220108 a, matrice ES 1602, réédité dans la compilation AMAR de 2014, en CD3, piste 11.

[14] Cette analyse et cette réécriture figurent également au chapitre 8 de l'ouvrage Abou Mrad, 2016.

mode Bayyātī, et ce, avant le début du phrasé violonistique, en même temps que ce phrasé et jusqu'à sa clausule finale.

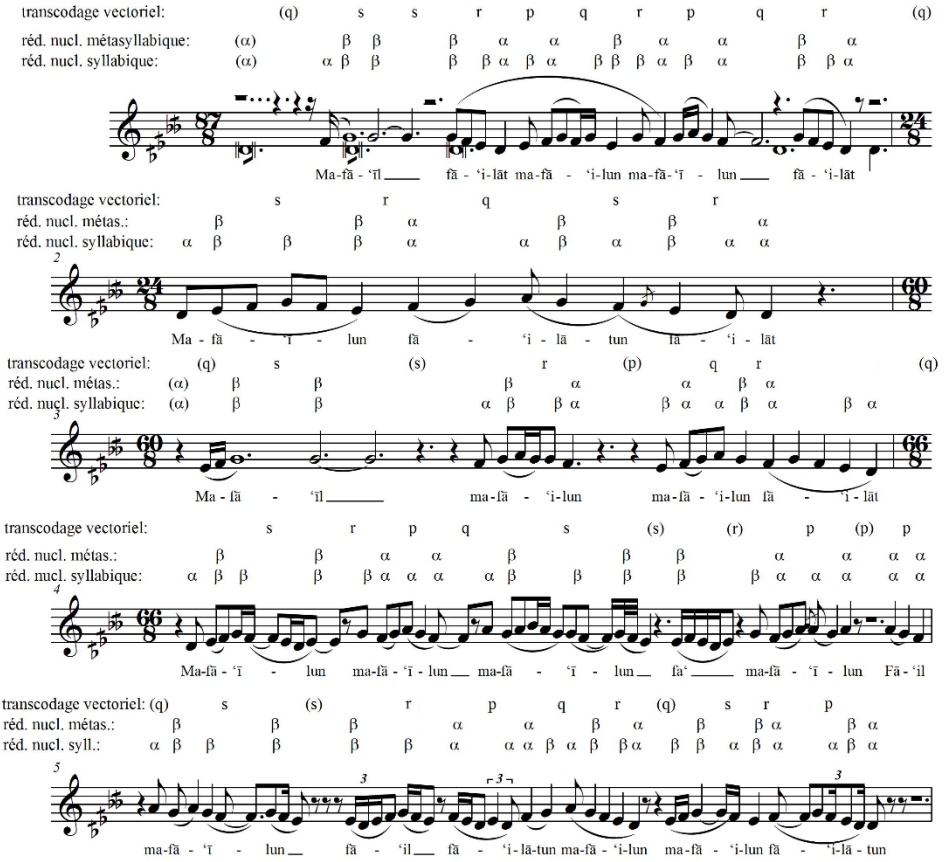
Il s'agit en l'occurrence d'un débit métrique constant, dont l'unité est identifiée à la valeur croche, celle-ci étant adoptée dans cette analyse comme subdivision temporelle isochrone (more) de la séquence. Cette subdivision s'identifie en principe à la pulsation syllabée (anisochrone) brève du phrasé violonistique, même si, dans de rares cas, cette brève est écourtée et remplacée par une double croche. Aussi l'analyse morphophonologique rythmico-mélodique de la première minute de ce *taqsīm* caractérise-t-elle son débit rythmique par un *quanto* syllabique à base de pieds métriques ou *tafā'īl ḫalīliens*. Les pieds qui sont supposés structurer ce *taqsīm* relèvent du *baḥr muḍāri'* qui combine le pied *mafā'īlun* ([∪ —] — — ou o̲o̲/o/o/) au pied *fā'ilātun* 2 ([— ∪] — — ou o̲/o̲o/o/), sous plusieurs variantes (Bohas, 2010, p. 80) :

(1) le pied *mafā'īlun*, qui prend la forme générique [∪—] x x et qui est compatible (a) avec l'abrègement de la deuxième longue /*'ī*/, soit : *mafā'ilun* ou [∪ —] ∪ — et (b) avec la suppression de la troisième longue /*lun*/, soit : *mafā'īl* ou [∪ —] — ;
(2) le pied *fā'ilātun*, qui prend la forme générique [— ∪] x x et qui est compatible avec la suppression de la troisième longue /*tun*/, qui génère la variante *fā'ilāt* ou [— ∪] — ; de fait, certains pieds sont réduits ici à deux syllabes longues (*fā'il* ou — —), voire à une seule syllabe longue (*fa'* ou —).

Toujours est-il que l'analyse de ce fragment μ de *taqsīm* assigne au mètre *muḍāri'* essentiellement la structure métrique de la phrase-noyau μ_0 de μ, μ_0 étant supposé constituer le cadre génératif de μ. Ainsi μ_0 consiste-t-il en une formule cantillatoire modèle et minimaliste μ_0, qui prend son appui sur le mètre du *muḍāri'*, telle un vers-paradigme, en sorte que son premier pied *mafā'īl* serve de morphème rythmico-mélodique pour l'intonation et la récitation sur la teneur *G*, tandis que le second pied *fā'ilāt* constitue le substrat rythmique (ou morphème rythmico-mélodique) de la clausule conclusive.

Quant aux autres formules de μ, elles sont analysées en tant que morphèmes ayant pour substrats métriques les pieds susdécrits du mètre *muḍāri'*, qui sont énoncés, dans leurs diverses variantes, selon un ordre différent de celui qui est propre à ce mètre. Cela permet de ramener ces morphèmes à deux grands types, selon qu'ils commencent par un *watid maǧmū*'([∪ —]) ou par un *watid mafrūq* ([— ∪]). Dans le premier cas, l'initiale du morphème est brève et s'assimile à une anacrouse, tandis que, dans le second cas, la brève se tient en deuxième position après la longue initiale. Dans les deux cas, il s'agit de l'amorce d'un rythme généralement trochaïque[15], qui est anacrousique par moments.

[15] Ce rythme est iambique au début de la deuxième phrase.



Exemple 1 : double réduction nucléaire et transcodage vectoriel modal de la première minute d'un *taqsīm* Bayyātī par Sami Chawa (Odeon, 1929)

En outre et à l'instar de plusieurs exemples de cantillation ainsi étudiés par ailleurs (Abou Mrad, 2016, ch. 8), une certaine régularisation de la trame métrique de fond est observable et ce, sans doter le phrasé d'une *mesure* proprement dite. Cette régularisation s'origine dans cette pulsation implicite ternaire qui est initiée par la fréquence de l'unité *watid mağmū*ʼ/*mafrūq* trochaïque/iambique. Cela amène à adopter une écriture à 87/8, pour la première phrase μ_1 du *taqsīm*, à 24/8, pour la deuxième μ_2, à 60/8, pour la troisième μ_3, à 66/8, pour les deux dernières μ_4 et μ_5.

Il reste que chaque phrase de cette cantillation se décompose rythmiquement en une succession d'unités métriques minimales qui consistent en des pulsations syllabiques hétérochrones, pour les plages syllabiques et neumatiques, auxquelles s'adjoignent des pulsations infrasyllabiques, pour les plages de mélismes. Ces pulsations infrasyllabiques coïncident avec les formules neumatiques minimales constitutives des mélismes (Exemple 1). Aussi les pulsations minimales donnent-elles ensuite prise à des regroupements morphématiques qui donnent lieu à des unités métasyllabiques hétérochrones. Ces regroupements sont plafonnés à deux pulsations

syllabiques/infrasyllabiques par morphème métasyllabique/métainfrasyllabique. En outre, ces transformations sont retracées d'une manière formelle par les développements des matrices colonnes, qui sont inhérents à la réécriture algébrique linéaire qui figure ci-dessous (5.3).

5.2. Simplification phonologique modale

L'analyse phonologique modale repose d'abord sur la détermination des notes focales. A l'avant-plan (autrement dit, en surface), il s'agit des initiales des unités métriques syllabiques et des unités infrasyllabiques hétérochrones, qui s'identifient aux notes focales primaires.

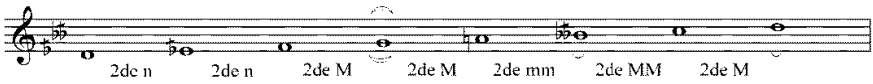
Ces focales primaires donnent lieu à une simplification en focales secondaires (qui donne lieu au plan analytique qui se situe immédiatement à l'arrière de l'avant-plan de l'analyse et) qui tient compte seulement des initiales des unités morphologiques englobantes ou morphèmes métasyllabiques/métainfrasyllabiques, que l'analyse morphologique rythmique antécédente a mis en exergue.

La mise en succession temporelle des focales secondaires d'une même phrase s'identifie à la matrice ligne mélodique de cette phrase, dont les éléments sont ces focales secondaires.

5.3. Réduction nucléaire modale

L'analyse phonologique modale se poursuit par la réduction nucléaire de ces lignes mélodiques. Cette réduction consiste à remplacer chaque note focale morphématique par son indicateur nucléaire, α versus β, le noyau principal du mode M consistant dans la chaîne de tierces comprenant la finale modale (ici la note *D*, *dūkāh* ou ré), c'est-à-dire les degrés de rangs impairs, tandis que le noyau secondaire consiste dans la chaîne de tierces complémentaire ou concurrente, en l'occurrence, la chaîne de tierces ou degrés de rangs pairs.

De fait, l'échelle de base du mode Bayyātī s'identifie au système transmodal diatonique tonié (Abou Mrad, 2016, p. 80), à corde-mère *G*, dont la structure est décrite au système 1.



Système 1 : système transmodal *δτ diatonique tonié*, à corde-mère *G*

Ce système correspond aux cinq notes employées dans le fragment de *taqsīm* étudié (exemple 1) :

$$S(\mu \text{ en mode Bayyātī}) = \{D, E, F, G, A\}$$

Ce système se subdivise en deux sous-ensembles ou noyaux :

$$\alpha(\mu \text{ en mode Bayyātī}) = \{D, F, A\}$$

$$\beta(\mu \text{ en mode Bayyātī}) = \{E, G\}$$

La succession des indicateurs mélodiques sous-jacents que dégage cette réduction nucléaire constitue les éléments des matrices lignes mélodiques réduites présentées ci-dessous.

Quant à la caractérisation des clausules terminales des cinq phrases, tandis que la quatrième phrase s'achève par une clausule partiellement suspensive, avec un repos sur *F*, les quatre autres phrases se terminent par des clausules conclusives sur la finale *dūkāh* ou *D*).

5.4. Réécriture matricielle morphophonologique rythmico-mélodique

L'analyse morphophonologique antécédente ouvre la voie à la réécriture matricielle qui suit :

$$N\left(E(\mu_1)\right) = N\left(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)\right) = N\left(\Lambda(\mu_1)\right)R(\mu_1)$$

$$= (\beta_2, \beta_2, \beta, \alpha_1, \alpha_2, \beta, \alpha_2, \alpha_2, \beta, \alpha_1)$$

$$\begin{pmatrix} (-|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, |f\tilde{a}|\langle \text{𝅗𝅥}. \rangle) \\ \left(|\,'\bar{\imath}l|\,\langle \text{𝅗𝅥}.\,\text{𝅗𝅥}. \rangle, |— |\langle \text{𝅝}. \rangle\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, |\,'i|\text{𝅘𝅥}\right) \\ \left(|l\bar{a}t|\text{𝅗𝅥}, -|ma|\text{𝅘𝅥}\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, -|\,'i|\text{𝅘𝅥}\right) \\ \left(|lun|\text{𝅗𝅥}, |ma|\text{𝅘𝅥}\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, -|\,'\bar{\imath}|\langle \text{𝅘𝅥}\,\text{𝅘𝅥} \rangle\right) \\ \left(|lun|\,\langle \text{𝅘𝅥}\,\text{𝅗𝅥}. \rangle, |— |\langle \text{𝄽}. \rangle\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, |\,'i|\text{𝅘𝅥}\right) \\ \left(|l\bar{a}t|\langle \text{𝅗𝅥}. \rangle, |— |\langle \text{𝅝}. \rangle\right) \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \beta_2\left(-|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, |f\tilde{a}|\langle \text{𝅗𝅥}. \rangle\right), \beta_2\left(|\,'\bar{\imath}l|\,\langle \text{𝅗𝅥}.\,\text{𝅗𝅥}. \rangle, |— |\langle \text{𝅝}. \rangle\right), \\ \beta\left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, |\,'i|\text{𝅘𝅥}\right), \alpha_1\left(|l\bar{a}t|\text{𝅗𝅥}, -|ma|\text{𝅘𝅥}\right), \\ \alpha_2\left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, -|\,'i|\text{𝅘𝅥}\right), \beta\left(|lun|\text{𝅗𝅥}, |ma|\text{𝅘𝅥}\right), \\ \alpha_2\left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, -|\,'\bar{\imath}|\langle \text{𝅘𝅥}\,\text{𝅘𝅥} \rangle\right), \alpha_2\left(|lun|\,\langle \text{𝅘𝅥}\,\text{𝅗𝅥}. \rangle, |— |\langle \text{𝄽}. \rangle\right), \\ \beta\left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, |\,'i|\text{𝅘𝅥}\right), \alpha_1\left(|l\bar{a}t|\langle \text{𝅗𝅥}. \rangle, |— |\langle \text{𝅝}. \rangle\right) \end{pmatrix}$$

$$
= \begin{pmatrix}
\left(\alpha.\,|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, \beta_2.\,|f\bar{a}|\langle\text{𝅗𝅥.}\rangle\right), \left(\beta_2.\,|\text{'}\bar{\imath}l|\langle\text{𝅗𝅥.♩.}\rangle, \beta_2.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right), \\
\left(\beta.\,|f\bar{a}|\text{♩}, \beta.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(\alpha_1|l\bar{a}t|\text{♩}, \beta.\,|ma|\text{♪}\right), \\
\left(\alpha_2.\,|f\bar{a}|\text{♩}, \beta.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(\beta.\,|lun|\text{♩}, \beta.\,|ma|\text{♪}\right), \\
\left(\alpha_2.\,|f\bar{a}|\text{♩}, \beta.\,|\text{'}\bar{\imath}|\langle\text{♪♩}\rangle\right), \left(\alpha_2.\,|lun|\langle\text{♪𝅗𝅥.}\rangle, \alpha_2.\,|\text{—}|\langle\text{𝄽.}\rangle\right), \\
\left(\beta.\,|f\bar{a}|\text{♩}, \beta.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(\alpha_1.\,|l\bar{a}t|\langle\text{♩.}\rangle, \alpha_1.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right)
\end{pmatrix}
$$

Cette réécriture se traduit par la réalisation phonologique suivante :

$$
E(\mu_1) = \begin{pmatrix}
\left(3.\,|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, 4.\,|f\bar{a}|\langle\text{𝅗𝅥.}\rangle\right), \left(4.\,|\text{'}\bar{\imath}l|\langle\text{𝅗𝅥.♩.}\rangle, 4.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right), \\
\left(4.\,|f\bar{a}|\text{♩}, 2.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(1.\,|l\bar{a}t|\text{♩}, 2.\,|ma|\text{♪}\right), \\
\left(3.\,|f\bar{a}|\text{♩}, 4.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(2.\,|lun|\text{♩}, 4.\,|ma|\text{♪}\right), \\
\left(3.\,|f\bar{a}|\text{♩}, 4.\,|\text{'}\bar{\imath}|\langle\text{♪♩}\rangle\right), \left(3.\,|lun|\langle\text{♪𝅗𝅥.}\rangle, 3.\,|\text{—}|\langle\text{𝄽.}\rangle\right), \\
\left(4.\,|f\bar{a}|\text{♩}, 2.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(1.\,|l\bar{a}t|\langle\text{♩.}\rangle, 1.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right)
\end{pmatrix}
$$

De fait, l’élaboration de cette première phrase procède d’un emboîtement récursif au sein de la formule cantillatoire modèle et minimale $\mu_{0,1}$, qui se réécrit comme suit :

$$
N\left(E\left(\mu_{0,1}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,1}\right) R\left(\mu_{0,1}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,1}\right)\right) R\left(\mu_{0,1}\right)
$$

$$
= (\beta_2, \beta_2, \beta, \alpha_1) \begin{pmatrix}
\left(-|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, |f\bar{a}|\langle\text{𝅗𝅥.}\rangle\right) \\
\left(|\text{'}\bar{\imath}l|\langle\text{𝅗𝅥.♩.}\rangle, |\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right) \\
\left(|f\bar{a}|\text{♩}, |\text{'}i|\text{♪}\right) \\
\left(|l\bar{a}t|\langle\text{♩.}\rangle, |\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right)
\end{pmatrix}
$$

$$
= \begin{pmatrix}
\left(\alpha.\,|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, \beta_2.\,|f\bar{a}|\langle\text{𝅗𝅥.}\rangle\right), \left(\beta_2.\,|\text{'}\bar{\imath}l|\langle\text{𝅗𝅥.♩.}\rangle, \beta_2.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right), \\
\left(\beta.\,|f\bar{a}|\text{♩}, \beta.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(\alpha_1.\,|l\bar{a}t|\langle\text{♩.}\rangle, \alpha_1.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right)
\end{pmatrix}
$$

Cette réécriture donne lieu à la réalisation phonologique suivante :

$$
E\left(\mu_{0,1}\right) = \begin{pmatrix}
\left(3.\,|ma|\text{𝅘𝅥𝅯}, 4.\,|f\bar{a}|\langle\text{𝅗𝅥.}\rangle\right), \left(4.\,|\text{'}\bar{\imath}l|\langle\text{𝅗𝅥.♩.}\rangle, 4.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right), \\
\left(4.\,|f\bar{a}|\text{♩}, 2.\,|\text{'}i|\text{♪}\right), \left(1.\,|l\bar{a}t|\langle\text{♩.}\rangle, 1.\,|\text{—}|\langle\text{𝄼.}\rangle\right)
\end{pmatrix}
$$

Aussi la formule d’intonation sur *mafāʿīl* répond-elle au schéma quartoyant que l’auteur a mis en exergue au chapitre 1 de son ouvrage (Abou Mrad, 2016) :

$$
\Lambda(I4) = (1,4) \equiv (3,4)
$$

De même la mélodie-type de la clausule sur *fā'ilāt* correspond-elle au modèle de mode formulaire tripolaire, doté d'une ligne quartoyante $\Lambda(M4)$, qui commence au quatrième degré, celui-ci étant adopté comme teneur, le noyau principal étant représenté par un bourdon de finale, et ce, à l'instar de la *ṭarīqa en nawrūz* d'al-Urmawī (Abou Mrad, 2016, chapitre 4) :

$$\Lambda(M4) = (4,3,2,1) \equiv \big((1),4,3,2,1\big)$$

Quant à l'emboîtement qui s'inscrit au sein de cette phrase-noyau cantillatoire, il prend la forme d'une élaboration mélodique qui a pour substrat rythmique une itération du pied *mafā'īlun*, qui consiste en une Structure Originaire/Fondamentale (*Ursatz* monodique) SOF ou $\Phi = (\alpha, \beta, \alpha)$ qui est dotée d'une ligne mélodique en broderie inférieure (F, E, F) et qui s'interpole par prolongation entre les deux clausules conclusives identiques qui s'appuient sur le pied abrégé *fā'ilāt*.

Il en est de même pour la deuxième phrase μ_2, qui s'élabore selon un mécanisme analogue, quoique plus réduit, et ce, à partir de la structure sous-jacente légèrement transformée de μ_0. Aussi cette phrase-noyau se réécrit-elle ici, en substituant *E* à *G*, en écourtant l'intonation et en restituant la troisième longue /*lun*/ de *mafā'īlun*, comme suit :

$$N\left(E\left(\mu_{0,2}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,2}\right)R\left(\mu_{0,2}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,2}\right)\right)R\left(\mu_{0,2}\right)$$

$$= (\beta_1, \beta, \beta_1, \alpha_1)\begin{pmatrix} \left(-|ma|\text{♪}, |fā|\text{♩}\right) \\ \left(|\,'ī|\text{♩}, |lun|\text{♩}\right) \\ \left(|fā|\text{♩}, -|\,'i|\text{♪}\right) \\ \left(|lāt|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \beta_1\left(-|ma|\text{♪}, |fā|\text{♩}\right), \beta\left(|\,'ī|\text{♩}, |lun|\text{♩}\right), \\ \beta_1\left(|fā|\text{♩}, -|\,'i|\text{♪}\right), \alpha_1\left(|lāt|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\alpha.|ma|\text{♪}, \beta_1.|fā|\text{♩}\right), \left(\beta.|\,'ī|\text{♩}, \beta.|lun|\text{♩}\right), \\ \left(\beta_1.|fā|\text{♩}, \alpha.|\,'i|\text{♪}\right), \alpha_1.|lāt|\text{♩} \end{pmatrix}$$

Il résulte de ce qui précède la réalisation phonologique suivante :

$$\mathrm{E}\left(\mu_{0,2}\right) = \begin{pmatrix} \left(1.|\mathrm{ma}|\text{♪}, 2.|\mathrm{fā}|\text{♩}\right), \left(4.|\,'\mathrm{ī}|\text{♩}, 2.|\mathrm{lun}|\text{♩}\right), \\ \left(2.|\mathrm{fā}|\text{♩}, 1.|\,'\mathrm{i}|\text{♪}\right), 1.|\mathrm{lāt}|\text{♩} \end{pmatrix}$$

Le reste de l'élaboration de μ_2 se fait par le biais de l'interpolation d'un seul morphème en (α,β) et (F, G) sur *fā'ilātun* :

$$N\left(E(\mu_2)\right) = N\left(\Lambda(\mu_2)R(\mu_2)\right) = N\left(\Lambda(\mu_2)\right)R(\mu_2)$$

$$= (\beta_1, \beta, \alpha, \beta, \beta_1, \alpha_1) \begin{pmatrix} \left(-|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|\text{♩}\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\text{♩}, |lun|\text{♩}\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, |\,'i|\text{♪}\right) \\ \left(|l\bar{a}|\text{♩}, -|tun|\text{♩}\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{♩}, -|\,'i|\text{♪}\right) \\ \left(|l\bar{a}t|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \beta_1\left(-|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|\text{♩}\right), \beta\left(|\,'\bar{\imath}|\text{♩}, |lun|\text{♩}\right), \alpha\left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, |\,'i|\text{♪}\right), \\ \beta\left(|l\bar{a}|\text{♩}, -|tun|\text{♩}\right), \beta_1\left(|f\tilde{a}|\text{♩}, -|\,'i|\text{♪}\right), \alpha_1.\,|l\bar{a}t|\text{♩} \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\alpha.\,|ma|\text{♪}, \beta_1.\,|f\tilde{a}|\text{♩}\right), \left(\beta.\,|\,'\bar{\imath}|\text{♩}, \beta.\,|lun|\text{♩}\right), \left(\alpha.\,|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, \alpha.\,|\,'i|\text{♪}\right), \\ \left(\beta.\,|l\bar{a}|\text{♩}, \alpha.\,|tun|\text{♩}\right), \left(\beta_1.\,|f\tilde{a}|\text{♩}, \alpha.\,|\,'i|\text{♪}\right), \alpha_1.\,|l\bar{a}t|\text{♩} \end{pmatrix}$$

Cette réécriture débouche en surface sur la réalisation phonologique suivante :

$$E(\mu_2) = \begin{pmatrix} \left(1.\,|ma|\text{♪}, 2.\,|f\tilde{a}|\text{♩}\right), \left(4.\,|\,'\bar{\imath}|\text{♩}, 2.\,|lun|\text{♩}\right), \left(3.\,|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}, 5.\,|\,'i|\text{♪}\right), \\ \left(4.\,|l\bar{a}|\text{♩}, 3.\,|tun|\text{♩}\right), \left(2.\,|f\tilde{a}|\text{♩}, 1.\,|\,'i|\text{♪}\right), 1.\,|l\bar{a}t|\text{♩} \end{pmatrix}$$

Quant à la troisième phrase μ_3, elle consiste en une variante de μ_1, avec l'inversion des données du matériau mélodique interpolé (au sein de la phrase-noyau $\mu_{0,3}$) sur la réitération (cette fois-ci) par $\iota\Phi = -\Phi = (\beta, \alpha, \beta)$ et broderie inversée (G, E, G) du morphème *mafã'ilun*. Soit :

$$N\left(E\left(\mu_{0,3}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,3}\right) R\left(\mu_{0,3}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,3}\right)\right) R\left(\mu_{0,3}\right)$$

$$= (\beta, \beta_2, \alpha_2, \alpha_1) \begin{pmatrix} \left(|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot}, |— |\langle \text{𝄾}_{\cdot} \text{𝄾} \rangle\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}_{\cdot}, -|\,'i|\text{♩}\right) \\ \left(|l\bar{a}t|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

$$= \left(\beta\left(|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right), \beta_2\left(|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot}, |— |\langle \text{𝄾}_{\cdot} \text{𝄾} \rangle\right), \alpha_2\left(|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}_{\cdot}, -|\,'i|\text{♩}\right), \alpha_1.\,|l\bar{a}t|\text{♩}\right)$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\beta.\,|ma|\text{♪}, \beta.\,|f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right), \left(\beta_2.\,|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot}, \beta_2.\,|— |\langle \text{𝄾}_{\cdot} \text{𝄾} \rangle\right), \\ \left(\alpha_2.\,|f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥}_{\cdot}, \beta.\,|\,'i|\text{♩}\right), \alpha_1.\,|l\bar{a}t|\text{♩} \end{pmatrix}$$

Cette réécriture donne lieu en avant-plan à la réalisation phonologique suivante :

$$E\left(\mu_{0,3}\right)=\begin{pmatrix}\left(2.|ma|\text{♪},4.|f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right),\left(4.|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot},4.|—|\langle\text{𝄽}.\text{𝄽}\rangle\right),\\ \left(3.|f\tilde{a}|\text{♩}.,2.|\,'i|\text{♩}\right),1.|l\bar{a}t|\text{♩}\end{pmatrix}$$

La nouvelle interpolation élaboratrice s'écrit par conséquent:

$$N\left(E\left(\mu_3\right)\right)=N\left(\Lambda\left(\mu_3\right)R\left(\mu_3\right)\right)=N\left(\Lambda\left(\mu_3\right)\right)R\left(\mu_3\right)$$

$$=(\beta,\beta_2,\beta_2,\alpha_2,\alpha_2,\beta_2,\alpha_2,\alpha_1)\begin{pmatrix}\left(|ma|\text{♪},|f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right)\\ \left(|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot},|—|\langle\text{𝄽}.\text{𝄽}\rangle\right)\\ \left(-|ma|\text{♪},|f\tilde{a}|\text{♩}\right)\\ \left(-|\,'i|\text{♪},|lun|\langle\text{♩}.\text{𝄽}\rangle\right)\\ \left(-|ma|\text{♪},|f\tilde{a}|\text{♩}\right)\\ \left(-|\,'i|\text{♪},|lun|\text{♩}\right)\\ \left(|f\tilde{a}|\text{♩}.,-|\,'i|\text{♩}\right)\\ |l\bar{a}t|\text{♩}\end{pmatrix}$$

$$=\begin{pmatrix}\beta\left(|ma|\text{♪},|f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right),\beta_2\left(|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot},|—|\langle\text{𝄽}.\text{𝄽}\rangle\right),\beta_2\left(-|ma|\text{♪},|f\tilde{a}|\text{♩}\right),\\ \alpha_2\left(-|\,'i|\text{♪},|lun|\langle\text{♩}.\text{𝄽}\rangle\right),\alpha_2\left(-|ma|\text{♪},|f\tilde{a}|\text{♩}\right),\\ \beta_2\left(-|\,'i|\text{♪},|lun|\text{♩}\right),\alpha_2\left(|f\tilde{a}|\text{♩}.,-|\,'i|\text{♩}\right),\alpha_1.|l\bar{a}t|\text{♩}\end{pmatrix}$$

$$=\begin{pmatrix}\left(\beta.|ma|\text{♪},\beta.|f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right),\left(\beta_2.|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot},\beta_2.|—|\langle\text{𝄽}.\text{𝄽}\rangle\right),\left(\alpha.|ma|\text{♪},\beta_2.|f\tilde{a}|\text{♩}\right),\\ \left(\beta.|\,'i|\text{♪},\alpha_2|lun|\langle\text{♩}.\text{𝄽}\rangle\right),\left(\beta.|ma|\text{♪},\alpha_2|f\tilde{a}|\text{♩}\right),\\ \left(\alpha.|\,'i|\text{♪},\beta_2.|lun|\text{♩}\right),\left(\alpha_2.|f\tilde{a}|\text{♩}.,\beta.|\,'i|\text{♩}\right),\alpha_1.|l\bar{a}t|\text{♩}\end{pmatrix}$$

Il résulte de ce qui précède la réalisation phonologique qui suit :

$$E\left(\mu_3\right)=\begin{pmatrix}\left(2.|ma|\text{♪},4.|f\tilde{a}|_{\circ\cdot}\right),\left(4.|\,'\bar{\imath}l|_{\circ\cdot},4.|—|\langle\text{𝄽}.\text{𝄽}\rangle\right),\left(3.|ma|\text{♪},4.|f\tilde{a}|\text{♩}\right),\\ \left(4.|\,'i|\text{♪},3|lun|\langle\text{♩}.\text{𝄽}\rangle\right),\left(2.|ma|\text{♪},3|f\tilde{a}|\text{♩}\right),\\ \left(5.|\,'i|\text{♪},4.|lun|\text{♩}\right),\left(3.|f\tilde{a}|\text{♩}.,2.|\,'i|\text{♩}\right),1.|l\bar{a}t|\text{♩}\end{pmatrix}$$

Si les trois premières phrases constituent des ébauches préliminaires d'élaboration prolongationnelle récursive et variée au sein de la même phrase-noyau ou modèle de cantillation $\mu_{0,i}$, les deux phrases suivantes μ_4 et μ_5 poussent le phénomène d'élaboration récursive interpolée bien plus loin. Ce processus prend naissance encore une fois dans une variante de la phrase-noyau, qui est dénommée $\mu_{0,i}{}'$ ci-après :

$$E\left(\mu_{0,i}{}'\right) = \begin{pmatrix} \left(1.|ma|\text{♪}, 2.|f\tilde{a}|\text{♩}\right), \left(4.|\,'\bar{\imath}|\text{♩}.,2.|lun|\text{♩}\right), \\ \left(3.|f\tilde{a}|\text{♩}.,3.|\,'i|\text{♪}\right), \left(2.|l\bar{a}t|\text{♩}, 1.|lun|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

La réduction de cette phrase-noyau s'écrit:

$$N\left(E\left(\mu_{0,i}{}'\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,i}{}'\right)R\left(\mu_{0,i}{}'\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,i}{}'\right)\right)R\left(\mu_{0,i}{}'\right)$$

$$= (\beta, \beta, \alpha_2, \alpha_1)\begin{pmatrix} \left(-|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|\text{♩}\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\text{♩}.,|lun|\text{♩}\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{♩}.,|\,'i|\text{♪}\right) \\ \left(-|l\bar{a}|\text{♩}, |tun|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \beta\left(-|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|\text{♩}\right), \beta\left(|\,'\bar{\imath}|\text{♩}.,|lun|\text{♩}\right), \\ \alpha_2\left(|f\tilde{a}|\text{♩}.,|\,'i|\text{♪}\right), \alpha_1\left(-|l\bar{a}|\text{♩}, |tun|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\alpha.|ma|\text{♪}, \beta.|f\tilde{a}|\text{♩}\right), \left(\beta.|\,'\bar{\imath}|\text{♩}.,\beta.|lun|\text{♩}\right), \\ \left(\alpha_2.|f\tilde{a}|\text{♩}.,\alpha_2.|\,'i|\text{♪}\right), \left(\beta.|l\bar{a}|\text{♩}, \alpha_1.|tun|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

Cette phrase-noyau encadre globalement l'élaboration de μ_4 et μ_5 et se décompose en deux phrases-noyau partielles, $\mu_{0,4}$ et $\mu_{0,5}$ qui encadrent chacune respectivement le déploiement improvisatif de μ_4 et μ_5.

$$N\left(E\left(\mu_{0,i}{}'\right)\right) \to N\left(E\left(\mu_{0,4}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,4}\right)R\left(\mu_{0,4}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,4}\right)\right)R\left(\mu_{0,4}\right)$$

$$= (\beta, \beta, \alpha_3, \alpha_2)\begin{pmatrix} \left(-|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|\text{♩}\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\text{♩}.,|lun|\text{♩}\right) \\ |f\tilde{a}|\text{𝅗𝅥} \\ |\,'il|\text{♩} \end{pmatrix}$$

$$N\left(E\left(\mu_{0,i}{}'\right)\right) \to N\left(E\left(\mu_{0,5}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,5}\right)R\left(\mu_{0,5}\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_{0,5}\right)\right)R\left(\mu_{0,5}\right)$$

$$= (\beta, \beta, \alpha_2, \alpha_1)\begin{pmatrix} \left(-|ma|\text{♪}, |f\tilde{a}|\text{♩}.\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\langle\text{𝅗𝅥}.\rangle, |lun|\langle\text{♩}\text{♪}\rangle\right) \\ \left(|f\tilde{a}|\text{♩}.,|\,'i|\text{♪}\right) \\ \left(-|l\bar{a}t|\text{♩}, |tun|\text{♩}\right) \end{pmatrix}$$

Cependant, cette fois-ci, chaque phrase-noyau sert de base à un processus génératif/transformationnel qui s'empare des variantes rythmiques du morphème *mafā'īlun* et y imprime des transformations mélodiques graduelles, par inversion des noyaux, en termes de jeux de suspension en surenchère, que ponctuent trois monèmes dérivés par abrègement du pied *fā'ilātun*, le premier et le troisième étant centrés sur le

degré *E* du noyau secondaire, tandis que le deuxième se repose sur le degré *F*, dans la foulée de la suspension sur le cinquième degré *ḥusaynī*, qui se prolonge par un long silence. Aussi cette clausule qui ferme μ_4 est-elle mi-ouverte mi-fermée, puisqu'elle se conclut par le pied *fā'il* sur un degré qui appartient certes au noyau principal, tout en étant néanmoins différent de la finale. D'où cette réécriture de la quatrième phrase :

$$N\left(E(\mu_4)\right) = N\left(\Lambda(\mu_4)R(\mu_4)\right) = N\left(\Lambda(\mu_4)\right)R(\mu_4)$$

$$= (\beta,\beta,-\beta,-\beta,\beta,\beta,\beta,-\beta,-\beta,\alpha_3,\alpha_2)\begin{pmatrix} \left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\quarternote\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,|lun|\quarternote\right) \\ \left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\quarternote\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,|lun|\quarternote\right) \\ \left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\halfnote\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle,|lun|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle\right) \\ \left(|fa\,'|\dottedquarternote.,|-|\wholerest\right) \\ \left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\quarternote\right) \\ \left(|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,|lun|\quarternote,|-|\langle\tilde{\ }\,\tilde{\ }.\rangle\right) \\ |fa\,'|\halfnote \\ |'il|\quarternote \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \beta\left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\quarternote\right),\beta\left(|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,|lun|\quarternote\right),-\beta\left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\quarternote\right),-\beta\left(|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,|lun|\quarternote\right), \\ \beta\left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\halfnote\right),\beta\left(|\,'\bar{\imath}|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle,|lun|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle\right),\beta\left(|fa\,'|\dottedquarternote.,|-|\wholerest\right), \\ -\beta\left(-|ma|\eighthnote,|f\bar{a}|\quarternote\right),-\beta\left(|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,|lun|\quarternote,|-|\langle\tilde{\ }\,\tilde{\ }.\rangle\right),\alpha_3.|fa\,'|\halfnote,\alpha_2.|'il|\quarternote \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\alpha.|ma|\eighthnote,\beta.|f\bar{a}|\quarternote\right),\left(\beta.|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,\beta.|lun|\quarternote\right),\left(\beta.|ma|\eighthnote,\alpha.|f\bar{a}|\quarternote\right),\left(\beta.|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,\alpha.|lun|\quarternote\right), \\ \left(\alpha.|ma|\eighthnote,\beta.|f\bar{a}|\halfnote\right),\left(\beta.|\,'\bar{\imath}|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle,\beta.|lun|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle\right),\left(\beta.|fa\,'|\dottedquarternote.,\beta.|-|\wholerest\right), \\ \left(\beta.|ma|\eighthnote,\alpha.|f\bar{a}|\quarternote\right),\left(\alpha.|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,\alpha.|lun|\quarternote,\alpha.|-|\langle\tilde{\ }\,\tilde{\ }.\rangle\right),\alpha_3.|fa\,'|\halfnote,\alpha_2.|'il|\quarternote \end{pmatrix}$$

Cette réécriture donne lieu à la réalisation phonologique de surface qui suit :

$$E(\mu_4) = \begin{pmatrix} \left(1.|ma|\eighthnote,2.|f\bar{a}|\quarternote\right),\left(4.|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,2.|lun|\quarternote\right),\left(4.|ma|\eighthnote,3.|f\bar{a}|\quarternote\right),\left(5.|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,3.|lun|\quarternote\right), \\ \left(5.|ma|\eighthnote,4.|f\bar{a}|\halfnote\right),\left(5.|\,'\bar{\imath}|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle,2.|lun|\langle\dottedquarternote\,\eighthnote\rangle\right),\left(2.|fa\,'|\dottedquarternote.,2.|-|\wholerest\right), \\ \left(4.|ma|\eighthnote,3.|f\bar{a}|\quarternote\right),\left(5.|\,'\bar{\imath}|\dottedquarternote.,5.|lun|\quarternote,5.|-|\langle\tilde{\ }\,\tilde{\ }.\rangle\right),5.|fa\,'|\halfnote,3.|'il|\quarternote \end{pmatrix}$$

Quant à la cinquième phrase, elle est un peu plus simple : elle comprend trois morphèmes suspensifs, auxquels répond un morphème conclusif, suivi d'une vraie cadence conclusive, qui résume la phrase-noyau. Cela se réécrit comme suit :

$$N\left(E\left(\mu_5\right)\right)=N\left(\Lambda\left(\mu_5\right)R\left(\mu_5\right)\right)=N\left(\Lambda\left(\mu_5\right)\right)R\left(\mu_5\right)$$

$$=(\beta,\beta,\beta,-\beta,-\beta,\beta,-\beta,\beta,\beta,\alpha_2,\alpha_1)\begin{pmatrix}\left(-|ma|\!\!\eighthnote\!\!\eighthnote,|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\\ \left(|\,'i\tilde{}|\langle\!\!\half\!\!\dot{}\,\rangle,|lun|\langle\!\!\quarter\!\!\dot{}\!\!\sixteenth\rangle\right)\\ \left(|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},|\,'il|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\\ \left(|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{},|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right)\\ \left(|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},-|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\\ \left(-|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right)\\ \left(|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\\ \left(|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right)\\ \left(-|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\\ \left(|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.,|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right)\\ \left(-|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\end{pmatrix}$$

$$=\begin{pmatrix}\beta\left(-|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.\right),\beta\left(|\,'i\tilde{}|\langle\!\!\half\!\!\dot{}\,\rangle,|lun|\langle\!\!\quarter\!\!\dot{}\!\!\sixteenth\rangle\right),\beta\left(|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},|\,'il|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\\ -\beta\left(|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{},|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right),-\beta\left(|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},-|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\beta\left(-|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right),-\beta\left(|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\\ \beta\left(|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right),\beta\left(-|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\alpha_2\left(|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.,|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right),\alpha_1\left(-|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\end{pmatrix}$$

$$=\begin{pmatrix}\left(\alpha.|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},\beta.|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.\right),\left(\beta.|\,'i\tilde{}|\langle\!\!\half\!\!\dot{}\,\rangle,\beta.|lun|\langle\!\!\quarter\!\!\dot{}\!\!\sixteenth\rangle\right),\left(\beta.|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},\beta.|\,'il|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\\ \left(\alpha.|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{},\alpha.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right),\left(\alpha.|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},\beta.|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\left(\alpha.|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},\beta.|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right),\left(\alpha.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},\alpha.|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\\ \left(\beta.|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},\beta.|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right),\left(\alpha.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},\beta.|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\left(\alpha_2.|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.,\alpha_2.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right),\left(\beta.|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},\alpha_1.|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\end{pmatrix}$$

Cela ouvre la voie à la réalisation phonologique d'avant-plan qui suit :

$$E\left(\mu_5\right)=\begin{pmatrix}\left(5.|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},4.|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.\right),\left(4.|\,'i\tilde{}|\langle\!\!\half\!\!\dot{}\,\rangle,2.|lun|\langle\!\!\quarter\!\!\dot{}\!\!\sixteenth\rangle\right),\left(2.|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},4.|\,'il|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\\ \left(3.|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{},1.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right),\left(3.|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},4.|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\left(5.|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},4.|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right),\left(2.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},1.|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\\ \left(2.|ma|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},4.|fa\tilde{}|\!\!\half\!\!\dot{}\right),\left(3.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{},2.|lun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right),\left(3.|fa\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{}.,3.|\,'i|\!\!\eighthnote\!\!\dot{}\right),\left(2.|la\tilde{}|\!\!\quarter\!\!\dot{},1.|tun|\!\!\quarter\!\!\dot{}\right)\end{pmatrix}$$

6. Réécriture syntaxique modale générative du fragment de *taqsīm* de Chawa

6.1. Transcodage nucléaire-vectoriel

Cette réécriture matricielle morphophonologique donne prise en arrière au transcodage nucléaire-vectoriel qui suit :

$$N\left(\Lambda\left(\mu_1\right)\right)=(\beta_2,\beta_2,\beta,\alpha_1,\alpha_2,\beta,\alpha_2,\alpha_2,\beta,\alpha_1)\leftrightarrow V\left(N\left(\Lambda\left(\mu_1\right)\right)\right)$$
$$=(\vec{s},\vec{s},\vec{r},\vec{p},\vec{q},\vec{r},\vec{p},\vec{q},\vec{r})$$
$$N\left(\Lambda\left(\mu_2\right)\right)=(\beta_1,\beta,\alpha,\beta,\beta_1,\alpha_1)\leftrightarrow V\left(N\left(\Lambda\left(\mu_2\right)\right)\right)=(\vec{s},\vec{r},\vec{q},\vec{s},\vec{r})$$

$$N\left(\Lambda(\mu_3)\right) = (\beta, \beta_2, \beta_2, \alpha_2, \alpha_2, \beta_2, \alpha_2, \alpha_1) \leftrightarrow V\left(N\left(\Lambda(\mu_3)\right)\right) = (\vec{s}, (\vec{s}), \vec{r}, (\vec{p}), \vec{q}, \vec{r}, \vec{p})$$

$$N\left(\Lambda(\mu_4)\right) = (\beta, \beta, \alpha, \alpha, \beta, \beta, \beta, \alpha, \alpha_2, \alpha_3, \alpha_2) \leftrightarrow V\left(N\left(\Lambda(\mu_4)\right)\right)$$
$$= (\vec{s}, \vec{r}, \vec{p}, \vec{q}, \vec{s}, (\vec{s}), (\vec{r}), \vec{p}_1, (\vec{p}_2), \vec{p}_1)$$

$$N\left(\Lambda(\mu_5)\right) = (\beta, \beta, \beta, \alpha, \alpha, \beta, \alpha, \beta, \beta, \alpha_2, \alpha_1) \leftrightarrow V\left(N\left(\Lambda(\mu_5)\right)\right)$$
$$= (\vec{s}, (\vec{s}), \vec{r}, \vec{p}, \vec{q}, \vec{r}, (\vec{q}), \vec{s}, \vec{r}, \vec{p})$$

6.2. Réécriture syntaxique modale

En rajoutant le noyau principal, inhérent au bourdon *D*, au début du *taqsīm* et en écrivant les ponctuations vectorielles de liaison entre les phrases -en plus des ponctuations internes (marquant les silences intraphrastiques) de ces mêmes phrases- sous la forme $(\vec{n})$, on obtient la réécriture vectorielle syntagmatique brute ponctuée suivante pour ces cinq phrases :

$$\{\vec{p}\}_{\mu_1} \rightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{s}] + [\vec{s}] + [\vec{r}] + [\vec{p}] + [\vec{q}] + [\vec{r}] + [\vec{p}] + [\vec{q}] + [\vec{r}]\}_{\mu_1}$$
$$\{\vec{p}\}_{\mu_2} \rightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{s}] + [\vec{r}] + [\vec{q}] + [\vec{s}] + [\vec{r}]\}_{\mu_2}$$
$$\{\vec{p}\}_{\mu_3} \rightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{s}] + (\vec{s}) + [\vec{r}] + (\vec{p}) + [\vec{q}] + [\vec{r}] + [\vec{p}]\}_{\mu_3}$$
$$\{\vec{p}\}_{\mu_4} \rightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{s}] + [\vec{r}] + [\vec{p}] + [\vec{q}] + [\vec{s}] + (\vec{s}) + (\vec{r}) + [\vec{p}_1] + (\vec{p}_2) + [\vec{p}_1]\}_{\mu_4}$$
$$\{\vec{p}\}_{\mu_5} \rightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{s}] + (\vec{s}) + [\vec{r}] + [\vec{p}] + [\vec{q}] + [\vec{r}] + (\vec{q}) + [\vec{s}] + [\vec{r}] + [\vec{p}]\}_{\mu_5}$$

La réécriture syntaxique transformationnelle/générative de ces cinq phrases repose sur la première transformation obligatoire qui consiste en la dichotomie primordiale, inhérente à la Structure Originaire/Fondamentale (SOF ou Φ) :

$$\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}$$

Pour une phrase de cantillation simple cette équation de dérivation représente algébriquement le déroulement temporel des formules d'intonation questionnante $\left[\overrightarrow{\alpha\beta}\right] = [\vec{q}]$, ou *anacrouse*[16], et de chute cadentielle responsive $\left[\overrightarrow{\beta\alpha}\right] = [\vec{r}]$, ou *désinence*, entre lesquelles s'installe une récitation suspensive $\left[\overrightarrow{\beta\beta}\right] = [\vec{s}]$ à la teneur *G*, ou *accent*, de durée variable.

Or, les phrases de cantillation qui figurent dans ce *taqsīm* (et dans tout autre *taqsīm* digne de ce nom) sont de facture plus complexe. L'élaboration de chaque phrase donne lieu à une description en termes de transformations obligatoires -de l'ordre de la prolongation récursive interne droite ($[\vec{q}] \rightarrow \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]$ *ou* $[\vec{r}] \rightarrow \left[[\vec{s}] + \vec{r}\right]$) ou gauche ($[\vec{q}] \rightarrow \left[\vec{q} + [\vec{s}]\right]$ *ou* $[\vec{r}] \rightarrow \left[\vec{r} + [\vec{p}]\right]$) et de la dichotomie Φ- et de transformations facultatives, qui opèrent sur la représentation sous-jacente d'une ou plusieurs unités des phrases issues des transformations obligatoires.

Ces transformations facultatives, inhérentes au plan moyen, sont de deux ordres, selon qu'elles intéressent la forme vectorielle de l'unité monodique étudiée, en fait,

[16] En référence à la tripartition métrique « anacrouse/accent/désinence », empruntée à l'antiquité grecque et théorisée par Olivier Messiaen, 1944, *Technique de mon langage musical*, Paris, Alphonse Leduc, chapitre, cité par Bonnet, 2007, p. 57. Cette tripartition permet de décomposer la *courbe modale* (Chailley, 1996, p. 72-73).

son type vectoriel (T) et principalement sa modalité sémantique, ou qu'elles s'attachent à son degré de complexité. En outre, ces transformations sont dites *unaires* (ou *singulaires* ou *singulières*[17]), lorsqu'elles opèrent sur un seul vecteur, et *généralisées*, si elles opèrent sur plusieurs vecteurs (Abou Mrad, 2016, p. 132).

Selon le cas de figure envisagé, la transformation prend la forme du changement σP de la modalité de la terminaison de la phrase, qui d'affirmative (terminaison vectorielle en $\vec{p}$ ou $\vec{r}$) devient interrogative (terminaison respective en $\vec{q}$ ou $\vec{s}$).

Dans d'autres cas, la transformation s'identifie à l'inversion $\iota[\vec{x}]$ ($\vec{p}\rightarrow\vec{s}$, $\vec{q}\rightarrow\vec{r}$) de la modalité d'un vecteur (transformation unaire) ou de plusieurs vecteurs (transformation généralisée), comme il peut s'agir de la transformation $\tau[\vec{x}]$ de la modalité ou type vectoriel d'un seul syntagme, sans qu'il ne s'agisse d'une inversion proprement dite ($\vec{q}\rightarrow\vec{p}$).

Les transformations complexifiantes de la grammaire verbale sont principalement celle de la coordination et celle de l'enchâssement d'une complétive ou d'une relative. Ces notions se traduisent en musique modale par les processus de prolongation/récursivité sur une grande échelle et par le phénomène de scission de coordination « & ». Celle-ci intervient lorsqu'une SOF Φ ou assimilée se scinde non pas en deux syntagmes concaténés au sein d'une phrase, mais en deux phrases reliées par des vecteurs-liaisons de ponctuation ou de coordination, comme suit :

$$\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \rightarrow \&\Phi = \left\{\{\vec{q}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}\right\}$$

Il en est de même pour l'application de la scission de coordination à la SOF inverse ιΦ :

$$\{\vec{s}\} \rightarrow \iota\Phi \rightarrow \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} \rightarrow \&\iota\Phi = \left\{\{\vec{r}\} + (\vec{p}) + \{\vec{q}\}\right\}$$

Il est également possible d'envisager une transformation de &Φ, en termes d'inversion statutaire κ, qui consiste à marginaliser les vecteurs actifs $\vec{q}$ et $\vec{r}$ en les transformant en *vecteurs-liaisons* appelés à encadrer la suspension médiane $\vec{s}$, à laquelle est conféré le statut de phrase principale :

$$\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \rightarrow \&\Phi = \left\{\{\vec{q}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}\right\} \rightarrow \kappa\&\Phi = \{(\vec{q}) + \{\vec{s}\} + (\vec{r})\}$$

En outre, l'intégration de ιΦ au sein de κ&Φ permet la réalisation effective et intégrale de l'inversion de la SOF :

$$\begin{aligned}\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \rightarrow \&\Phi = \left\{\{\vec{q}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}\right\} \rightarrow \kappa\&\Phi &= \{(\vec{q}) + \{\vec{s}\} + (\vec{r})\} \\ &\rightarrow \{(\vec{q}) + \iota\Phi + (\vec{r})\} \rightarrow \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + (\vec{r})\}\end{aligned}$$

L'application d'une inversion statutaire à la ponctuation responsive terminale parachève un modèle descriptif commun pour les cinq phrases du fragment étudié :

$$\begin{aligned}\{\vec{p}\}_{\mu_i} \rightarrow \Phi \rightarrow \&\Phi \rightarrow \kappa\&\Phi = \{(\vec{q}) + \{\vec{s}\} + (\vec{r})\}_{\mu_i} &\rightarrow \{(\vec{q}) + \iota\Phi + (\vec{r})\}_{\mu_i} \\ &\rightarrow \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + (\vec{r})\}_{\mu_i} \rightarrow \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + \kappa(\vec{r})\}_{\mu_i} \\ &= \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_i}\end{aligned}$$

[17] Cette question terminologique est discutée par Velicu (2005, note 56).

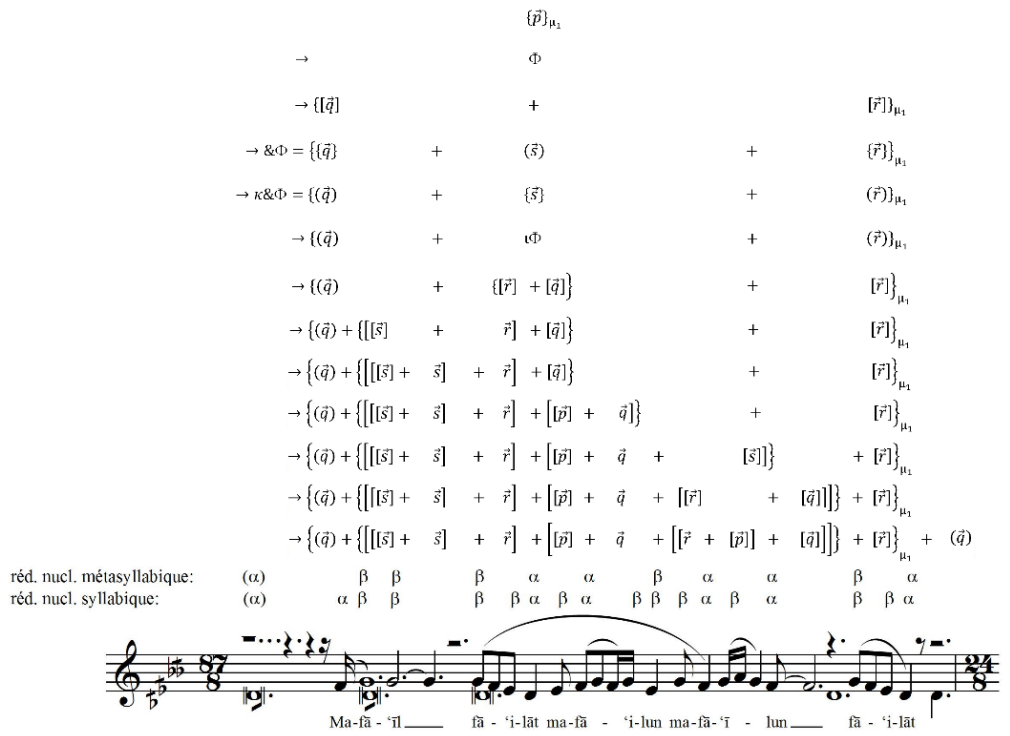
En outre et dans la mesure où il est possible d'envisager la germination de ces phrases les unes des autres en gigogne, par récursivité prolongationnelle droite, le fragment étudié peut se réécrire comme suit :

$$\{\vec{p}\}_{\mu} \leftrightarrow \{\vec{p}\}_{\mu_1} \rightarrow \left\{\vec{p} + \{\vec{p}\}_{\mu_2}\right\}_{\mu_1} \rightarrow \left\{\vec{p} + \left\{\vec{p} + \{\vec{p}\}_{\mu_3}\right\}_{\mu_2}\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{\vec{p} + \left\{\vec{p} + \left\{\vec{p} + \{\vec{p}\}_{\mu_4}\right\}_{\mu_3}\right\}_{\mu_2}\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{\vec{p} + \left\{\vec{p} + \left\{\vec{p} + \left\{\vec{p} + \{\vec{p}\}_{\mu_5}\right\}_{\mu_4}\right\}_{\mu_3}\right\}_{\mu_2}\right\}_{\mu_1}$$

Cette modélisation générale se décline d'une manière particulière, pour chaque phrase.

Le déploiement de la première phrase s'envisage comme suit, par le biais de prolongations récursives successives internes, à gauche, puis à droite, avec dichotomie inverse, toutes en gigogne :

$$\{\vec{p}\}_{\mu_1} \rightarrow \cdots \rightarrow \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_1} \rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[[\vec{s}] + \vec{s}\right] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[[\vec{s}] + \vec{s}\right] + \vec{r}\right] + [\vec{p}] + \vec{q}\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[[\vec{s}] + \vec{s}\right] + \vec{r}\right] + [\vec{p}] + \vec{q} + [\vec{s}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[[\vec{s}] + \vec{s}\right] + \vec{r}\right] + [\vec{p}] + \vec{q} + i\Phi\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[[\vec{s}] + \vec{s}\right] + \vec{r}\right] + \left[[\vec{p}] + \vec{q} + [[\vec{r}] + [\vec{q}]]\right]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$
$$\rightarrow \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[[\vec{s}] + \vec{s}\right] + \vec{r}\right] + \left[[\vec{p}] + \vec{q} + \left[[\vec{r} + [\vec{p}]] + [\vec{q}]\right]\right]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_1}$$



Exemple 2 : déploiement grammatical complet de la première phrase du *taqsīm*

Le déploiement de la deuxième phrase est en revanche moins complexe, étant bien plus bref :

$$\{\vec{p}\}_{\mu_2} \to \cdots \to \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_2} \to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_2}$$
$$\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r}\right]\right\}_{\mu_2}$$

Quant à la troisième phrase elle retrouve une certaine complexité d'élaboration, avec des ponctuations internes :

$$\{\vec{p}\}_{\mu_3} \to \cdots \to \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_3} \to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_3}$$
$$\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[\left[\vec{s} + [\vec{s}]\right] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_3}$$
$$\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\kappa\& \left[\left[\vec{s} + [\vec{s}]\right] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_3}$$
$$\to \{(\vec{q}) + \{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_3}$$
$$\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_3}$$
$$\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \kappa\&\left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_3}$$
$$\to \{(\vec{q}) + \{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + [(\vec{p}) + \{\vec{q}\}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_3}$$

Si la quatrième phrase présente des ponctuations silencieuses internes, à l'instar de la troisième phrase, elle tient plus de la deuxième phrase par son déploiement :

$$
\begin{aligned}
\{\vec{p}\}_{\mu_2} \to \{\vec{p}\}_{\mu_4} \to \cdots \to \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_4} &\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r}\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r}\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p} + [\vec{p}]]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r} + \kappa\&[\vec{p} + [\vec{p}]]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\{\vec{p}\} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[\kappa\&[\vec{s}] + \vec{r} + [\{\vec{p}\} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \vec{r} + [\{\vec{p}\} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\}\right. \\
&\quad \left. + \kappa\&\left[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \vec{r} + [\{\vec{p}\} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}]\right]\right\}_{\mu_4} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\right] + [\vec{q}]\right\} + \left[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + (\vec{r}) + [\{\vec{p}\} + (\vec{p}) + \{\vec{p}\}]\right]\right\}_{\mu_4}
\end{aligned}
$$

Quant à la cinquième phrase, elle semble procéder d'une élaboration qui combine les deuxième et troisième phrases :

$$
\begin{aligned}
\{\vec{p}\}_{\mu_2} \to \{\vec{p}\}_{\mu_5} \to \cdots \to \{(\vec{q}) + \{[\vec{r}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_5} &\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{\kappa\&\left[[\vec{s}] + \vec{r}\right] + [\vec{q}]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \{(\vec{q}) + \{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + [\vec{q}]\} + [\vec{r}]\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\vec{r}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + \left[\vec{r} + [\vec{p}]\right]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\vec{r} + \Phi]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\vec{r} + \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + \kappa\&[\vec{r} + \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\{\vec{r}\} + (\vec{q}) + \{\vec{r}\}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\{\vec{r}\} + (\vec{q}) + \{\vec{r} + [\vec{p}]\}]\right\}_{\mu_5} \\
&\to \left\{(\vec{q}) + \left\{[\{\vec{s}\} + (\vec{s}) + \{\vec{r}\}] + \left[[\vec{p}] + \vec{q}\right]\right\} + [\{\vec{r}\} + (\vec{q}) + \{[\vec{s}] + \vec{r} + [\vec{p}]\}]\right\}_{\mu_5}
\end{aligned}
$$

Conclusion

Si la grammaire générative d'une langue s'identifie à un ensemble restreint de règles permettant de décrire et de prédire toutes les phrases d'une langue et seulement les phrases de cette langue, il est possible de considérer que cet article a mis en exergue des règles de base permettant de décrire l'élaboration des phrases d'un *taqsīm* au violon en mode Bayyāti.

Ces règles consistent d'abord en des processus normés de déploiement syntaxique de l'arrière-plan vers le plan moyen de l'analyse. Ce déploiement consiste en la décomposition du vecteur prolongationnel primordial (situé en arrière-plan) successivement, en vertu de dichotomies, de récursivités et de transformations en nombre limité, qui aboutit à la mise en place d'une suite syntagmatique de vecteurs sémiophoniques modaux, qui constitue le plan-moyen.

Ces règles grammaticales consistent ensuite en un transcodage de cette suite syntagmatique de *n* vecteurs en une suite de *n+1* indicateurs nucléaires qui sont assignés aux morphèmes modaux constitutifs desdits syntagmes vectoriels. Cette suite s'identifie à une matrice ligne mélodique réduite à laquelle s'applique un schéma rythmique qui consiste en la multiplication de la matrice ligne mélodique par une matrice colonne rythmique.

Celle-ci est assujettie à des transformations, en sorte que ses éléments morphématiques sont soumis à un processus de décomposition en des unités métriques minimales qui sont des pulsations hétérochrones dotées de signes. Ces unités métriques sont multipliées par les indicateurs nucléaires respectifs de la matrice ligne (le signe – transformant un noyau α ou β en son opposé β ou α) pour donner lieu à une suite d'indicateurs nucléaires, chacun dotés de valeurs métriques temporelles.

La réalisation phonologique terminale consiste enfin à remplacer les indicateurs nucléaires par des notes focales réelles, et ce, en vertu de règles traditionnelles, mâtinées de règles gestaltistes, qui restent à préciser. La finition repose ensuite sur des procès d'ornementation et de répartition des coups d'archets, qui sont propres au style du violoniste.

Il reste beaucoup à faire pour déterminer précisément les règles qui permettent de prédire l'élaboration de phrases analogues, mais il est possible de les résumer par le principe qui consiste à considérer que les phrases de *taqsīm* sont construites par transformations notamment récursives à partir d'une phrase-noyau de cantillation obéissant à la tripartition anacrouse/accent/désinence, laquelle se traduit vectoriellement par l'*Ursatz* monodique modale : $\{\vec{p}\} \rightarrow \Phi \rightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\}$.

Bibliographie

ABDALLAH, Tarek, 2010, « L'évolution de l'art du *ʿūd* égyptien en solo à l'aune du 78 tours », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n° 4 « Un siècle d'enregistrements, matériaux pour l'étude et la transmission (1) », Baabda, Éditions de l'Université Antonine, p. 53-66.

ABOU MRAD, Nidaa & DIDI, Amer, 2013, « *Le révélateur musicologique d'*al-Ḥiṣnī : un précis de grammaire modale transformationnelle du XVI^e^ siècle », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* n^o^ 7 « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Baabda (Liban) et Paris, Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, 2013, p. 29-50.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* « Formes musicales », N° 17, Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi* 2009/2, n°28, p. 53-64.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia,* XIX/4 (2012), Paris, ESKA, p. 5-32.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Polymorphisme rythmique d'une hymne syriaque maronite ou comment gravir le Chemin de Croix en dansant ? », *Revue des Traditions Musicales, RTM* nº 8 « Rythmes », p. 61-84.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

BOHAS, Georges, 2010, « الطريقة السهلة في التعرّف على البحور الخليليّة» [La méthode aisée de reconnaissance des *buḥūr ḫalīliens*], *Bulletin d'études orientales,* tome lix (octobre 2010), La métrique arabe au XIIIe siècle après al-Ḫalīl, p. 77-89.

BONNET, Antoine, 2007, « De l'idée à l'œuvre. Figures, fonctions, formes, langage dans la *Notation I* pour orchestre de Pierre Boulez », Circuit : Musiques contemporaines, vol. 17, n° 1, 2007 (Le génome musical), p. 49-64.

BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10 « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

CHAILLEY, Jacques, 1996, *La musique et son langage*, Paris, Éditions Aug. Zurfluh.

CHOMSKY, Noam, 1957, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague, trad. fr. *Structures syntaxiques*, 1969, Paris, Seuil.

CHOMSKY, Noam, 1965, *Aspects of the Theory of Syntax*, Cambridge Massachussets MIT Press, trad. fr. *Aspects de la théorie syntaxique*, 1971, Paris, Seuil.

CORBIN, Solange, 1961, « La cantillation des rituels chrétiens », *Revue de Musicologie*, vol. 47, n° 123 (juillet 1961), p. 3-36.

DURING, Jean, 1987 « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif (Bernard Lortat-Jacob, éditeur). Paris, selaf, p. 33-44.

DURING, Jean, 2010, *Musiques d'Iran. La tradition en question,* Paris, Geuthner.

FELDMAN, Walter, 2001, « Ottoman Music », *The New Grove Dictionnary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan, vol. XVIII, p. 809-815.

GABRY, Séverine, 2014, « Égypte. Hymnes de l'Église copte orthodoxe. Le chant des voyelles », livret du CD *Égypte. Hymnes de l'Église copte orthodoxe. Chœur de l'Institut d'Etudes Coptes*, W 260151 SC 848, Paris, Inédit, Maison des Cultures du Monde.

GROUPE µ, 1992, *Traité du signe visuel. Pour une rhétorique de l'image*, Paris, Le Seuil.

HATEM, Jad, 2002, *Extase cruciale et théophorie chez Thérèse d'Avila*, Paris, L'Harmattan.

ḪULA'I, Muḥammad Kāmil Al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du musicien oriental], Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb, Le Caire.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahda », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque

moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 25-56.

LAMBERT, Jean, 2012, « Le "*quanto* syllabique" : métrique poétique arabe et rythmique bichrone au Yémen », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* nº 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 19-42.

LORTAT-JACOB, Bernard, 1987, « Improvisation : le modèle et ses réalisations », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale,* ouvrage collectif, Bernard Lortat-Jacob (éd.), SELAF, Paris, p. 45-59.

LOSSKY, Nicolas, 2003, *Essai sur une théologie de la musique liturgique. Perspective orthodoxe*, Paris, Les Éditions du Cerf.

MEEUS, Nicolas et BARTOLI, Jean-Pierre, 2010, « Sémiotique et rhétorique musicales : la Fantaisie en ré mineur de Mozart », *Protée*, vol. 38, n° 1 (2010), p. 55-64.

MEEUS, Nicolas, 1988, « Vecteurs harmoniques : Essai d'une systématique des progressions harmoniques », *Fascicules d'Analyse Musicale I* (1988), p. 87-106.

MEEUS, Nicolas, 1993, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MEEUS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, nº 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p 11-18.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 2011, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles (France), Actes Sud

MUWAYLIḤI, Ibrāhīm al-, 1902, « 'Abduh al-Ḥāmūlī », in Jurjī Zaydān (éd.) *Tarājim mašāhīr al-qarn a-t-tāsi' 'ašar* [Biographie des sommités du xixe siècle], rééd. Manšūrāt Dār maktabat al-Ḥayāt, Beyrouth, p. 406-407.

PICARD, François, 2008, « Parole, déclamation, récitation, cantillation, psalmodie, chant », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen*, nº 2 « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine, p. 9-24.

QABIL Naṣr, 'Aṭiyya, 1992, *Ġāyat al-murīd fī 'ilm a-t-tağwīd* [Le but de l'impétrant dans la science de la récitation coranique], Le Caire, Dā a-t-taqwā.

QAṢṢAṢ, Fu'ād al-, 1966, *Muḏakkirāt Sāmī a-š-Šawwā* [Les mémoires de *Sāmī a-š-Šawwā*], Le Caire, Kitāb al-Jayb.

RIZQ, Qasṭandī, 1936, *Al-mūsīqī a-š-šarqī wa-l-ġinā' al-'arabī. Nuṣrat al-ḫidaywī Ismā'īl gi-l-funūn al-jamīla wa-ḥayāt 'Abduh al-Ḥāmūlī* [La musique orientale et le chant arabe. Du soutien du khédive Ismaël aux beaux-arts et de la vie de 'Abduh al-Ḥāmūlī], vol. 1, Le Caire, al-Maṭba'a al-aṣriyya.

VELICU, Anca-Marina (2005), « La grammaire générative-transformationnelle : concepts-clés et devenir du modèle », *Dialogos*, 12/2005, p. 41-64, http://www.romanice.ase.ro/dialogos/12/07_Velicu_La-grammaire.pdf.

Discographie

AL-SHAWWĀ, Sāmī, 2015, « Selected Works », compilation de 78 tours en quatre CD et livret musicologique, Nidaa Abou Mrad, Ahmad Salhi et Mustafa Said éd., Beyrouth, Foundation for Arab Music Archiving and Research.

L'art égyptien du *taqsīm mursal* au '*ūd* de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī

Tarek ABDALLAH*

L'autonomisation de l'art instrumental arabe et, plus particulièrement, le développement de l'art improvisatif du *taqsīm* au *'ūd*, sont concomitants à l'avènement de l'ère discographique et du 78 tours (1903) en Égypte, notamment, avec les enregistrements de Sayyid a-s-Suwaysī, tandis que l'apogée de cet art attendra les années 1920, avec les développements apportés à cette pratique par Muḥammad al-Qaṣabgī[1], surnommé Sultan du '*ūd*. Cet article propose une analyse d'enregistrements de grands maîtres égyptiens dans l'improvisation du *taqsīm mursal* ou non-mesuré. Cet examen commence par une étude organologique et acoustique des modèles d'instruments employés dans ces enregistrements, en tant que critères externes. Il se poursuit par la segmentation des énoncés enregistrés, à partir de critères internes, inhérents à la métrique poétique arabe, au mode de jeu instrumental et à la configuration du discours musical. Il se poursuit par une modélisation sémiotique modale de deux extraits et débouche sur une mise en exergue des apports de Qaṣabgī à cet art du *taqsīm*.

* Musicien (*'ūdiste*) égyptien, docteur en Musicologie à l'Université Lumière Lyon 2, École doctorale 3-LA, Unité de Recherche UMR 5611- LIRE, chercheur associé au Centre de Recherche sur les Traditions Musicale de l'Université Antoniné.

[1] Qaṣabgī possédait une grande collection de *'ūds* rares. A chaque fois qu'il découvrait un bon '*ūd*, il l'achetait, puis il le modifiait à son goût (Kāmil, 1971, p. 61). Ces recherches concernaient tantôt la taille et les proportions de l'instrument, avec comme objectifs d'augmenter la puissance sonore de l'instrument et faciliter le démanché, et ce, en recourant à des mesures acoustiques sur la longueur de corde vibrante et l'emplacement de barres qui portent la table d'harmonie (*dawāqīs*) et le creux de la caisse. Il opta pour une longueur vibrante maximale de 60 cm (Ḥamdi, 1978, p. 125-126).

1. Considérations organologiques et contraintes acoustiques

Les sources écrites[2] et iconographiques de la période 1800-1890 nous informent sur un modèle prédominant de '*ūd* qui est doté de sept chœurs d'où son nom : *al-'ūd a-s-sab'āwī*. Pourtant, à l'aube du XX^e^ siècle, Muḥammad Ḏākir Bey[3] fait état de la coexistence de deux modèles qui sont à sept et à six chœurs (1903, p. 5-7)[4]. Ce denier semble être le plus en vogue chez les virtuoses de l'ère phonographique (Ḫula'ī, 1904). Ce constat est étayé par tous les enregistrements de la période 1904-1921. Qaṣabgī (1892-1966) est en effet le premier '*ūdiste* de l'ère phonographique à se servir du '*ūd* à sept chœurs, et ce, dès 1921, comme le montre son *taqsīm* en mode Nahāwand (disque Odéon 47598), où l'on entend pour la première fois les deux bourdons (chœurs graves) accordés en *qabā rāst* (*do*$_1$) et *qabā gahārkāh* (*fa*$_1$)[5] et la chanterelle accordée en *gawāb gahārkāh* (*fa*$_3$)[6], ce qui lui ouvre la voie à l'usage d'un ambitus magistral de trois octaves, amplement explorées.

1.1. Les différents modèles et tailles du 'ūd égyptien

Pour al-Kindī[7], les '*ūd*s diffèrent en termes de formes, de dimensions (longueur, largeur, et profondeur) et d'épaisseur/minceur de ses éléments (Yūsuf, 1965, p. 11). Cependant, chez cet auteur, la longueur de corde vibrante (L^C) semble être déterminante[8]. Elle sert de base pour la détermination des autres proportions instrumentales[9], notamment la longueur totale (L^T) et pour la division de la corde par

[2] Il s'agit de G. André Villoteau (1823, p. 221-245) ; Edward Lane (1836, p. 367-369) ; Mīḫā 'īl Maššāqa (1899, p. 23-27) ; François-Joseph Fétis (1869-1876, p. 108-111) et al-Jundī (1895, p. 8), de même que de deux peintures de Ludwig Deutsch (1855-1935).

[3] Auteur de la première méthode d'enseignement du '*ūd*, publiée en 1903.

[4] La différence organologique entre ces deux modèles réside (1) dans le nombre de *malāwī*/chevilles, (2) la longueur du cheviller (*bangaq*), (3) le nombre de trous percés dans le chevalet (12 ou 14), (4) la longueur de celui-ci, (5) la largeur du manche et (6) le nombre d'encoches dans le sillet (12 ou 14).

[5] Selon Muḥammad 'Abd al-Wahāb, Qaṣabgī fut le premier à accorder cette corde en *qabā gehārkāh* et à utiliser régulièrement le démanchement (2007, p. 93-94).

[6] Le maître tunisien Fawzi Sayeb (1929-2010) utilisa ce même modèle de *'ūd* à sept chœurs, avec une accordature variable en fonction du mode, et ce, après une longue période de disparition. Depuis 15 ans, ce modèle est devenu très en vogue chez la nouvelle génération des '*ūdistes* égyptiens et libanais.

[7] Al-Kindī dans son discours sur les proportions de l'instrument, une fois énoncée la notion de longueur totale, L^C devient synonyme de longueur pendant le reste de son exposé.

[8] Dans son *Harmonie Universelle*, Marin Mersenne (1636) établit les principes permettant de calculer la fréquence d'une corde à partir des paramètres de longueur, de tension et de masse. Aussi la loi de Taylor est-elle devenue indispensable aussi bien pour la construction des instruments à cordes que pour le choix du diamètre approprié des cordes. « La loi de Taylor est déterminante dans la construction des instruments de musique. Par exemple, si la longueur vibrante des cordes est grande par rapport au diapason choisi, il faut davantage de tension. Cependant, les cordes trop tendues, et en particulier les chanterelles, finissent par se rompre. À l'opposé, si la longueur vibrante des cordes est petite par rapport au diapason, il faut augmenter leur masse ou diminuer leur tension, ce qui nuit à la qualité du son. Ceci constitue un obstacle pour les cordes graves... » (Ceulemans, 2008, p.168).

[9] Les proportions du '*ūd* d'après cet auteur sont les suivantes : L^T = 36 doigts ; largeur (l) = 15 doigts ; profondeur (p) = 7.5 doigts ; L^C = 30 doigts ; longueur du manche (L^M) = 10 doigts. En d'autres termes, l = ½ L^C ; p = ½ l et p = ¼ L^C. Enfin, $L^M = 1/3L^C$. (Yūsuf, 1965, p. 11). L'emplacement de la quinte se trouve ainsi à la jonction manche-caisse. Ce critère reste valable au XX^e^ s. La différence entre L^T et L^C désigne la distance entre

la disposition de ligatures (*dasātīn*). Ṣiyānāt Maḥmūd Ḥamdī (1978, p. 73-74) est la première à fournir des mensurations approximatives de trois tailles différentes pour l'instrument en fonction de deux rapports fondamentaux corolaires, à savoir, la longueur totale (L^T)[10] et la longueur de la corde vibrante (L^C)[11]. Chaque taille correspond à un registre de la voix, ce qui n'est pas sans rappeler les considérations d'Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān[12]. Ḥamdī avance des mensurations correspondant plus ou moins aux différentes descriptions et représentations du '*ūd* égyptien tout au long du XIX^e^ siècle, sans toutefois préciser ses références (tableau 1).

Tableau 1 : les trois tailles du '*ūd* égyptien selon Ṣiyānāt Ḥamdī

Taille de l'instrument	**L^T**	**L^C**	**Remarques**	**Correspondances**
Le grand '*ūd*	73cm	63 cm	Le sulṭan des '*ūd*s ; utilisé par les meilleurs virtuoses : voix grave	Fétis, Ḫula'ī
Le '*ūd* moyen	66	58	Ténor des hommes et alto des femmes	Villoteau, E. Lane (L^T = 64.8 cm)
Le petit '*ūd*	59	52	*'ūd* pour voix aiguë	L. Deutsch, Iḫwān Ḥānūm (1892)

La longueur de corde vibrante

Qu'il s'agisse du grand '*ūd* de Bruxelles ou du '*ūd* à six chœurs figurant chez Kāmil al-Ḫula'ī, L^C ne change pas. Elle est égale à 64 cm (1904, p. 48-54). Ḫula'ī, tout en admettant que la longueur du manche (L^M) peut varier (dans les '*ūd*s à six chœurs), confirme que c'est la L^C du '*ūd* utilisée par les meilleurs virtuoses de son époque, à la tête desquels se placent le légendaire Aḥmad Al-Layṯī (1816-1913) et Maḥmūd al-Gumrukšī. Il se base sur la même L^C et donne un tableau de mensurations permettant aux débutants d'établir un dessin à coller sur le manche afin d'y trouver plus aisément les différents degrés. Ensuite, il communique une méthode à appliquer à d'autres longueurs[13]. De même, pour Iskandar Šalfūn (1922, n° 3, p. 36-37), telle est la L^C

la base de l'instrument (le bord inférieur) et le début de L^C. Elle correspond chez cet auteur à un sixième de L^T et un cinquième de L^C.

[10] Selon Ḥasan al-Kātib, « les instruments d'une longueur moyenne sont le plus souvent de quarante doigts ou d'un peu en plus ou en moins. Entre ces divers instruments aucune différence sensible ne saurait se produire » (Shiloah, 1972, p. 186).

[11] Elle associa à ses '*ūd*s les proportions 4/4, 3/4 et 2/4. Cependant, il n'existe aucun rapport proportionnel entre ses mensurations. Il s'agit probablement de noms commerciaux utilisés par les luthiers.

[12] Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān est le premier à signaler le recours à différents modèles de '*ūd* en fonction des caractéristiques des voix : puissance, éclat, épaisseur, volume, et timbre : le '*ūd gahīr* pour « la voix sonore, qui est puissante, lourde, et dont les notes sont claires » (Yūsuf, 1971, p. 174-175) ; al-'*ūd* al-*wāṭī'*, et al-*ḥādd*). Si le chanteur n'est pas apte à choisir le '*ūd* qui convient à sa voix, il faut le choisir pour lui (Yūsuf, p. 114). Aussi al-Kātib dans son exposé sur les caractéristiques des voix note-t-il qu'il « arrive qu'on retrouve ces mêmes phénomènes dans les sons des cordes ».

[13] Notamment une L^C de 62 cm.

admise pour *al-'ūd al-miṣrī al-kabīr*[14] ou « grand '*ūd* égyptien ». En revanche, le '*ūd* qui figure chez Lane, dans les années 1830, convient parfaitement à la description du '*ūd* moyen. Cet instrument a pour L^T 64.8 cm. En prenant en considération les mensurations communiquées par Ḥamdī, on peut déduire que la L^C de cet instrument est de 57-58 cm environ. Enfin, le petit '*ūd* est illustré à deux reprises par le peintre Ludwig Deutsch dans *Le Musicien* et dans une autre toile nommée à tort *The Mandolin Player*. Il en est de même pour le '*ūd* conçu par les frères Ḥānūm vers 1892. Ci-après des données collectées sur neuf '*ūd*s égyptiens[15] à six cordes conçus entre 1892 et 1948[16]. On peut déduire que la L^C du grand '*ūd* égyptien varie entre 62 et 64 cm et qu'elle est considérée par les théoriciens-musiciens[17] comme idéale lorsqu'elle est égale à 64 cm. Aussi le rapport L^M/L^C est-il variable et ce, contrairement à tous les '*ūd*s égyptiens à sept chœurs.

Tableau 2 : mensurations en cm de huit '*ūd*s égyptiens à six cordes conçus entre 1892 et 1948

luthiers	Années	L^T	L^C	L^M
Iḫwān Ḥānūm	1892	58.5	51.5	20.5
Nu'mān Rahba[18]	1904	74.7	62	21.2
Rafla Arāzī[19]	1910	73	64	20
Al-Layṯī	1912	74.6	63.5	20.3
Rafla Arāzī	1919	75	63.7	19.8
Ḫalīl al-Gawharī	1935	74.5	61.8	20.8
Aḥmad Muḥammad	1936	70.4	60.7	20.5
Maḥmūd 'Alī	1938	75	64	20
Ḫalīl al-Gawharī	1948	72	62.3	21.5

[14] Ġaṭṭās Ḫaššaba (2009, p. 221-222) confond le modèle du '*ūd* au sens organologique du terme (à six ou à sept chœurs) et la taille de l'instrument qui dépend de L^T et L^C, et ce, en nommant le '*ūd* à sept chœurs le grand '*ūd* égyptien.

[15] Sept parmi eux font partie de la collection personnelle du musicien et chercheur Aḥmad Al-Ṣāliḥī que je tiens à remercier chaleureusement.

[16] Ces '*ūd*s n'ont jamais subi une restauration modifiant un quelconque élément constitutif.

[17] Mahmoud Guettat (2006) rapporte les mensurations de huit '*ūd*s dont deux qui correspondent parfaitement au grand '*ūd* égyptien (cependant, sans fournir des précisions sur la provenance et la datation des instruments). Le premier a pour mensurations : L^T = 74.5cm ; L^C = 64.5 cm ; L^M = 20.5 cm. Quant au deuxième, il a comme mensurations : L^T = 74 cm ; L^C = 63.5 cm ; L^M = 20 cm.

[18] Cet instrument figure dans une interview parue en 2004 dans *Al-Ahram Weekly On line* avec le collectionneur égyptien Muṣṭafa Abū el-'Yūn qui le considère comme le plus ancien '*ūd* égyptien à six cordes. Selon lui "*It used to belong to Kamel Al-Kholeie, one of that era's finest musicians* ».

[19] Ce '*ūd* était l'instrument personnel du compositeur alexandrin Sayyed Darwīš (1892-1923). Il est conservé aujourd'hui dans le Musée de la Bibliothèque d'Alexandrie. Je tiens à remercier Mr. Aḥmad Ezzat de m'avoir fourni les dimensions requises accompagnées des plusieurs photos.

Le rapport entre longueur de la corde et la longueur du manche

Comme nous l'avons vu, les '*ūd*s à sept chœurs du XIX^e^ siècle sont de tailles différentes, mais ils partagent un nombre de traits de facture communs[20]. Ils partagent également quelques proportions et un aspect systémique avec le '*ūd* décrit par Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān (XI^e^ siècle)[21]. Ainsi en est-il du rapport entre la longueur vibrante des cordes et celle du manche correspondant au critère : $L^M > 1/3\ L^C$ (tableau 3). Villoteau, dans sa description du '*ūd* égyptien fournit les dimensions suivantes : L^C= 67,7 cm et L^M = 22.4 cm[22]. Cela signifie que la quinte juste se trouve sur le manche avant la jonction manche-caisse. De fait, une *naqša*[23], dans le lexique d'Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān ou une '*alāma* selon Maššaqa (Ronzevalle, 1899, p.23-27) s'impose dans les deux cas pour définir à la fois l'emplacement exact de la quinte et la réplique aiguë de la corde plus grave. Enfin, comme l'a montré Maššāqa[24], cette '*alāma* sert aussi à réaliser une octave ascendante (de *yakkāh*/*sol*$_2$ au *ramal tūttī*/*sol*$_3$) sur une même corde (le *nawā*/*sol*$_2$) ; et une octave descendante sur deux cordes (en utilisant la corde *dūkāh*/*ré*$_2$) par la symétrie due à l'accordage par quarte[25].

En revanche, le '*ūd* à six chœurs décrit par Ḫula'ī (p. 49-50) a la même L^C, mais possède un manche plus court, égal à 19,5 cm. Dans ce cas, la quinte se trouve après la jonction manche-caisse, ce qui rend le démanchement au-delà des notes situées après la quinte 3/2 quelque peu difficile. Le tableau 3 met en exergue ces trois cas de figure.

[20] Les constantes relatives à la facture du '*ūd* égyptien à sept chœurs indépendamment de la taille sont les suivantes : 1) la présence de trois rosaces sur la table d'harmonie et la disposition identique de ces dernières (la proximité entre les deux petites rosaces de la rosace centrale est unique) ; 2) la forme et la taille de la *raqma* (plaque de protection en peau de poisson) occupant toute la distance entre le chevalet et la grande rosace ; 3) la présence d'une '*alāma* sur le manche.

[21] Les considérations de cet auteur sur la facture du '*ūd* sont singulières à plus d'un titre, il est le premier à signaler le '*ūd* à cordes doublées (ou chœurs) qui diffère complètement du point du vue organologique de son prédécesseur décrit par al-Kindī. De fait, les proportions sont différentes : L^T = 40 doigts ; l = 16 doigts ; p = 12 doigts ; L^M = 13.2 doigts.

[22]Le seul vestige de ce modèle du '*ūd* datant du XVIII^e^ s. et conservé au Musée d'Instruments à Bruxelles, confirme ces dimensions. Ce '*ūd* a pour L^C 63.7 cm et 22.4 cm pour L^M.

[23] Ibn aṭ-Ṭaḥḥān (Yūsuf, 1971) évoque également une *naqša* (signifiant gravure, ornement) qui selon lui doit être fine, aplatie, et collée sans toutefois être ni saillante ni creuse, sinon, l'instrument risque de produire des fausses notes et de friser « lorsqu'on descend [avec les doigts] sur la ligature de l'auriculaire ou l'emplacement de la *naqša* ». Cette dernière observation est très importante puisqu'elle prouve que cette *naqša* servait de marque visuelle pour les doigtés et non seulement à une finalité décorative, ce qui n'est pas sans rappeler la '*alāma*/marque sur le manche du *'ūd* égyptien au XIX^e^ s., telle qu'illustrée par Villoteau et Lane.

[24] Les doigtés décrits par cet auteur sont d'une importance inouïe et ce pour deux raisons : d'une part, elles sont conformes à la fois aux doigtés décrits par Darwīš Muḥḥamad (1902, p.11-12) et Ḍākir Bey (1903, p. 9-15), comme à la pratique actuelle ; d'autre part, elles démontrent que les tablatures du '*ūd* établies par Villoteau sont très peu crédibles.

[25] Techniquement parlant, il s'agit d'un changement de position par démanchement qui va de de la 1^e^ position (l'index pince le deuxième degré de la corde) à la 4^e^ position (l'index pince le cinquième degré de la corde), en se servant de cette '*alāma* comme marque visuelle.

Tableau 3 : synthèse de types du rapport entre L^M/L^C

Types de rapport	L'emplacement de la quinte 3/2	Auteurs/correspondances
$L^M = 1/3\ L^C$	Sur la jonction manche-caisse	Al-Kindī, le *ʿūd* moderne
$L^M > 1/3\ L^C$	Avant la jonction manche-caisse (une constante pour le ʿūd à sept chœurs)	Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān, Villoteau, Lane, Maššāqa, le *ʿūd* de Bruxelles[26]
$L^M < 1/3\ L^C$	Après la jonction manche-caisse	Ḫula'ī,

La longueur de la corde vibrante et la longueur du manche sont décisives dans le jeu du *ʿūd*. Aussi le rapport fluctuant entre L^M/L^C et l'absence de toute marque sur le manche du *ʿūd* à six chœurs rendent-ils le démanchement très complexe.

2. Cordes, accordage et *scordatura*

Le recours à des cordes aiguës (*maṯna* et *zīr*) en soie est attesté dès le IXe siècle par al-Kindī (Yūsuf, 1965, p. 16) qui en donne deux raisons : premièrement, une corde en soie possède un ton plus clair et un son plus pur que son homologue en boyau ; deuxièmement, à cause de la fréquence de rupture[27] du boyau qui est plus faible que celle de la soie pour le diapason voulu[28]. L'usage exclusif des cordes de boyau[29] par les *ʿūdistes* égyptiens leurs impose plusieurs contraintes liées à ce matériau. Notamment pour les cordes graves et aiguës ainsi que l'équilibre entres elles (Barbieri, 2006, p. 157-158). Pour les cordes graves, il existe un seuil minimal à partir duquel le son émis est considéré comme insuffisant ou sourd et pauvre en harmonie (Ceulemans, 2008, p. 169). La technique rudimentaire avec laquelle les premiers 78 tours furent enregistrés a certainement amplifiée cette contrainte. Cela explique peut-être pourquoi la plupart des œuvres instrumentales et des *taqsīm*s enregistrés par les musiciens du *taḥt* Odéon, pour ne citer qu'eux, optent pour le degré *nawā* (*sol*$_2$, la 4e corde du *ʿūd* dans le sens grave-aigu) comme finale pour les modes Bayyātī, Ḥigāz et Ṣabā ; et le degré *gahārkāh* pour le *maqām* Rāst et ses dérivés[30]. Ceci constitue donc un défi de taille essentiellement pour le *ʿūdiste*. Afin de surmonter cette contrainte, Sayed as-Suwaysī[31] accorde la sixième corde placée à

[26] *Cf.* https://oudmigrations.com/.

[27] « On observe en effet que pour une même longueur vibrante, des cordes de diamètres différents mais constituées du même matériau se cassent approximativement à la même fréquence, que l'on peut définir comme la fréquence de rupture : $f_r \cdot L = k$ [constant]. » (Ceulemans, 2008, p. 169).

[28] Depuis les années 1970, on peut calculer « avec plus ou moins de précision », la *fréquence de rupture* d'une corde (Abbott & Segerman, 1974, p. 57). Pour le boyau, cette fréquence fut estimée à ± 240Hz/m. Autrement dit : une corde de boyau ayant pour L^C 64 cm céderait à ± 375 Hz (*fa*$_3$# plus 5 Hz selon un diapason de 440 Hz) ; et pour une L^C de 62 cm, f_r = ± 387.096 Hz (sol$_3$ moins 5 Hz environ). Tandis que pour une L^C égale à 58 cm, f_r = ± 413.793 (sol$_3$# environ).

[29] A propos de l'usage et la signification du mot *watar* Villoteau écrit : « *Pluriel de awtar, corde. On ne nomme ainsi que les cordes en boyau ; celles de laiton s'appellent* سلك *salka, ou bien* تل *tell : mais les Égyptiens n'en ont point aux instruments dont ils se servent ; on n'en voit qu'à ceux dont jouent les Turks, les Grecs et les Juifs qui habitent au Kaire* » (Villoteau, p. 228).

[30] L'autre raison en est probablement l'usage fréquent de ce positionnement pour accompagner les grands chanteurs de l'époque qui emploient des registres aigus.

[31] Al-ḥāg Sayed assuwysī est le premier *ʿūdiste* à enregistrer des solos. Nous ne savons rien sur la vie de ce maître à part le fait qu'il est originaire de la ville de Suez et le grand frère (et maître) de sa sœur nommée

droite de la chanterelle *kardān* (do_3) en deuxième *nawā* (sol_2) que l'on entend clairement dans le *Bašraf an-Naẓīr al-Miṣrī* (disque Odéon 31004). Il alterne donc entre l'usage de cette corde en renversant l'octave[32] et le démanché. Peu d'enregistrements avant ceux de Qaṣabgī font apparaitre une corde grave accordée en deçà de *yakkāh*[33](*voir infra*).

2.1. Accordage et scordatura

Pour Samḥā al-Ḫūlī, chaque *taqsīm* est conditionné par les caractéristiques de l'instrument (1975, p. 27). De même, Sofiane Feki (2005, p.143-147) estime que « l'accordage et le nombre de cordes tendues sur le '*ūd* influent sur le timbre, sur les possibilités mélodiques et sur le cheminement *maqāmique* lors d'un *taqsīm* ». L'accord ultime, ou habituel selon le lexique d'al-Kindī (Yūsuf, 1965, p. 15-17), ou l'accord en faveur comme le nomme Avicenne (Erlanger, 1935, p.238), par quartes justes successives constitue une constante systémique relative au '*ūd*[34]. Cependant, al-Kindī, puis Ḥassan al-Kātib (Shiloah, 1972, p. 159) signalent le recours de certains '*ūdistes* à un changement d'accord de la corde la plus grave (*bam*) en fonction du mode afin de « renforcer » les notes fondamentales et de « leur donner plus d'ampleur ». Ce type de *scordatura*[35] facilite ce que je nomme *a-t-tad'īm a-d-dīwānī* ou le renforcement à l'octave inférieure[36]. Les *scordaturas* 1 & 3 sont à l'origine du

Sayyeda. Il fut le chef du *taḫt* Odéon et accompagna sa sœur dans ses enregistrements pour la firme Favorite. Le caractère de jeu de sa main droite peut être qualifié de *zaḫmagī*. La rapidité d'exécution, l'octaviation et la force de frappe sont des éléments en commun avec le style adopté par Muḥḥamad al-Qaṣabgī.

[32] Si l'on en croit les descriptions des cordes et d'accordage selon Ḏākir Bey, il existait à l'aube du s. dernier cinq diamètres dégressifs (du grave à l'aigu) pour un '*ūd* à six chœurs et six pour le '*ūd* à sept chœurs.

[33] Il faut attendre la fin des années 1920 pour assister à une généralisation de cet usage. Plus particulièrement le *taqsīm* de Ryāḍ assunbāṭī (1906-1981) en mode Sīkāh (Disque Odéon A224250) où il se sert d'un bourdon en *qabā sīkāh* (mi_1^{db}). Aussi le '*ūdiste* amateur Kāmil Rūšdī (Disque Baidaphon B 091407) fait-il usage dans son *taqsīm* en *maqām* Bayyātī d'un bourdon accordé en *qaba dūkāh* ($ré_1$) remplaçant ainsi la sixième corde placée à droite de la chanterelle *kardān* (do_3) accordée souvent en *nawā* (sol_2).

[34] L'accordage par quartes constitue l'un des trois piliers sur lesquels se base la théorie abbasside d'al-*asābi' wa al-majāri*. Il s'agit d'une constante terminologique liée aux noms des quatre cordes et ligatures ; et la constante positionnelle concernant l'emplacement de l'index sur la ligature clé, autrement dit, l'index pince le premier degré de la corde). C'est pour cela que chaque changement d'accordage ou de position doit être signalé, d'où le terme at-*tagnīb* qui désigne la substitution de la note de l'index par l'une de ses voisines.

[35] Al-Urmawī fournit trois exercices de *sccordatura* à appliquer sur tous les cycles ou modes (Erlanger, 1935, p. 150-151).

[36]« Les '*ūdistes* égyptiens pratiquent (du moins depuis l'ère phonographique) une technique d'ornementation que je propose de nommer *at-tad'īm a-d-diwānī* ou renforcement à l'octave inférieure. Observé aussi bien dans un énoncé précomposé que dans des phrases improvisées, ce renforcement concerne les degrés pivots et/ou les notes correspondant, le cas échéant, aux frappes saillantes du cycle rythmique, cela étant fait sous la forme d'une brève anticipation octaviée ou d'une frappe octaviée succédant à la note ornementée. Ce mode de jeu, nécessitant de la part de l'instrumentiste une excellente maîtrise de la composante temporelle, permet de mettre en exergue la structure métrique et rythmique de l'énoncé et de conférer une certaine profondeur acoustique à la performance » (Abdallah, *op.cit.*, p. 63).

mode de jeu nommé *zīr bam*[37] (tableau 4). L'ajout d'une cinquième corde fait accroître ces possibilités.

Tableau 4 : La *scordatura* selon les auteurs médiévaux

Scordatura	**Accordage**	**Types d'intervalles**	**Auteurs**
1. Bam = muṭlaq maṯna[38]	*sol*$_1$, *ré*$_2$, *sol*$_2$, *do*$_3$	une quinte et deux quartes	Al-Kindī &al-Kātib
2. Bam = binṣar maṯna[39]	*si*$_1$, *ré*$_2$, *sol*$_2$, *do*$_2$	une tierce mineure et deux quartes	Al-Kindī &al-Kātib
3. Bam = muṭlaq zīr	*do*$_2$, *ré*$_2$, *sol*$_2$, *do*$_3$	une seconde et deux quartes	Al-Kindī
4. Bam = wusṭa Maṯna[40]	*si*$^{b}{}_1$, *ré*$_2$, *sol*$_2$, *do*$_3$	une tierce majeure et deux quartes	Al-Kātib
5. ***bam = wusṭa Zalzal***	*si*^{db1}, *ré*$_2$, *sol*$_2$, *do*$_3$	une tierce neutre plus deux quartes	Al-Kātib

D'après Ḫula'ī et Ḏākir Bey, l'accord habituel à l'époque de la Nahḍa[41] consiste à accorder la corde la plus grave en *yakkāh*/*sol*$_1$ indépendamment du *maqām* en question. L'ambitus résultant des cordes jouées à vide est d'une octave plus une quarte. Tandis que la sixième corde, placée à droite de la chanterelle *kardān* (*do*$_3$) s'accorde en *qabā gahārkāh* (*fa*$_1$), (plus rarement en *yakkāh*) et non pas en *gawāb gahārkāh* (*fa*$_3$) comme elle devrait l'être. Cette corde ne remplace donc pas le démanché, mais elle sert probablement d'un deuxième bourdon avec le *yakkāh*. Si le '*ūd* est à sept chœurs, un chœur se place à gauche de la corde la plus grave que l'on accorde en *qabā dūkāh* (ré$_1$) ou en *qabā sīkāh* (*mi*$_1{}^{db}$) selon le besoin (Ḏākir Bey, p. 6-7).

Qaṣabgī accorde les deux cordes graves de son '*ūd* à sept chœurs soit en *qabā rāst* (*do*$_1$) et *qabā gahārkāh* (*fa*$_1$) pour les modes Rāst et Nahāwand, soit en *qabā dūkāh* (*ré*$_1$) et *yakkāh* (*sol*$_1$) pour les modes Bayyātī et Ḥihāz, tandis que la chanterelle est en *gawāb gahārkāh* ou *māhūrān* (*fa*$_3$). Autrement dit, les cordes à vides fournissent un ambitus de deux octaves plus une quarte. L'analyse de deux *taqsīm*s (en *maqām*s Bayyātī et Ṣabā) enregistrés par ce maître pour la firme Gramophone vers 1927[42], permet d'observer que l'accordature des bourdons 1 et 2 (côté gauche) est variable et suit une stratégie propre à l'élaboration macromodale de l'improvisation enregistrée, en sorte que ces chœurs, joués à vide, fournissent les répliques à l'octave inférieure

[37] Le *zīr bam,* dont l'étymologie persane associe les désignations de la chanterelle *zīr* et du bourdon *bam*, consistant en une alternance rapide entre les notes d'une phrase jouée au grave sur le chœur *bam* (et les chœurs voisins) et une note fixe prise en corde à vide à l'aigu sur la chanterelle *zīr* (Touma, 1977, p. 94-95).

[38] Cet accordage est utilisé pour les *ṭarā'iq* (pluri. de *ṭarīqa* ou mode) *muṭlaqa* se basant sur la troisième corde à vide (Shiloah, *op.cit*., p. 159).

[39] Associé aux modes dits *maḥṣūra* attribués à l'annulaire.

[40] Les *scordaturas* numérotées 4 et 5 sont utilisées dans les modes *maḥmūl* attribués au médius.

[41] Cet accordage de l'instrument figure également dans la méthode nommée *Dirāsat al-'Ūd* publiée en 1942 par Ṣafar Bey 'Alī et 'Abd al-Mun'im 'Arafa.

[42] Exemples sonores numéros 9 et 10 de l'article « L'évolution de l'art du '*ūd* égyptien en solo à l'aune du 78 tours » (Abdallah, 2010). Ils sont téléchargeables sur le lien URL : http://www.upa.edu.lb/unites-universitaires/instituts/institutsuperieur-de-musique/traditions-musicales/documentation-electronique-du-ctm/documentationsonore/documentssonores-relatifs-a-certains-articles-de-la-rtmmam-4.html.

des degrés-pivots modaux, sachant que les quatre autres cordes obéissent à une accordature constante par quartes successives : (3) *dūkāh* (*ré*$_2$), (4) *nawā* (*sol*$_2$), (5) *kardān* (*do*$_3$), (6) *māhūrān* (*fa*$_3$). Cette stratégie consiste pour le *taqsīm* en mode Bayyātī sur le degré *nawā*, à établir les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (*sol*$_1$) et *rāst* (*do*$_2$), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (*sol*$_2$) et de la teneur (*ġammāz*) *kardān* (*do*$_3$). Quant au *taqsīm* en mode Ṣabā sur le degré *nawā*, Qaṣabgī y établit les chœurs 1 et 2 respectivement en *yakkāh* (sol$_1$) et *'agam 'ušayrān* (*si*$_1^b$), en réplique à l'octave inférieure de la finale modale (*qarār*) *nawā* (*sol*$_2$) et de la teneur (*ġammāz*) *'agam* (*si*$_2^b$).

3. Analyse de l'énonciation musicale de *taqsīm*s

La contrainte de durée limitée du support 78 tours (trois à quatre minutes pour une face), contribue au morcellement de la *waṣla*[43] égyptienne. Mais elle donne la possibilité à des formes purement instrumentales, notamment, le *taqsīm*[44] et le *samā'ī*, de se développer en tant qu'entités indépendantes de la structure globale de cette *waṣla*. Cependant, avant l'avènement du disque et en raison de la prééminence du verbe (*logos*) dans la culture musicale arabe, le *taqsīm* instrumental égyptien est réduit à de courtes incises, consistant principalement en l'encadrement de la cantillation vocale (*mawwāl* ou *qaṣīda*) par des répliques instrumentales (*muḥāsaba*) de caractère cantillatoire, réalisées en écho (*tarjama*) aux énoncés chantés et souvent par un court prélude (*taqsīm istihlāl)* préfigurant cette cantillation. C'est cette dernière modalité d'improvisation que je nomme « *taqsīm* expositoire », s'agissant d'exposer rapidement les éléments les plus importants qui forment un *maqām* (Abdallah, 2009, p. 73-74).

3.1. L'art de découper le temps : procédure de macro segmentation

Samiḥa al-Ḫūlī (1975, et Salwa a-š-Šawān (1987, p.151-157) ont donné une grande importance à l'art de l'improvisation instrumentale, dont la cantillation coranique est la meilleure illustration. Nidaa Abou Mrad considère le *taqsīm* instrumental comme l'équivalent d'une cantillation vocale à texte implicite : « Le phrasé instrumental de cette forme, en l'absence de toute parole explicite chantée, reflète par son débit *microrythmique* les idiosyncrasies métriques de la langue arabe, méritant

[43] Rappelons que le concert traditionnel propre à l'école égyptienne est configuré autour de la macrostructure de la *waṣla*. Celle-ci consiste selon Nidaa Abou Mrad (2004, p. 204-208) en un parcours obligé (Lortat-Jacob, 1987, p. 54-56). axé sur un macromode donné et se déroulant selon un schéma dialectique ternaire, en phases se différenciant en fonction du genre, de la métrique et de l'opposition précomposition/improvisation : (1) précompositions instrumentales (*dūlāb*, *bašraf, samā'ī*) et vocales (*muwaššaḥ*) en métrique mesurée ; (2) cantillations instrumentales (*taqsīm)* et vocales (sur poème vernaculaire *mawwāl* ou classique *qaṣīda)*, consistant en l'improvisation non-mesurée d'énoncés modélisés sur des formules-types modales et sur la métrique verbale ; (3) formes mixtes en métrique mesurée (*dawr* et cantillation de la *qaṣīda* sur la *waḥda*) comportant une alternance responsoriale d'énoncés improvisés et de phrases (répons) précomposées.

[44] Selon Frédéric Lagrange (1994, p.188-190) « le *taqsīm* connaît une importante progression de la première décennie du XX^e s. aux années 1930, permettant aux instrumentistes de sortir du rôle de faire-valoir des chanteurs et d'accéder à une large notoriété ».

totalement la dénomination de cantillation instrumentale » (2004, p. 192). Rappelons que le terme *taksim* désigne dès le XVII[e] siècle en musique ottomane une forme improvisative non-mesurée vocale et instrumentale assujettie à des progressions mélodiques modales codifiées selon le plan dit du *seyir*[45]. Le terme *taqsīm*, selon Jean During, « évoque l'idée de division, de morcellement et suggère que l'artiste procède par fragmentation d'un modèle en ses éléments constitutifs, afin de les réorganiser à son goût » (1987, p. 33). Le silence peut être utilisé comme paramètre efficace d'une macrosegmentation interne dans le *taqsīm*. Il en résulte plusieurs séquences ou passages mélodiques[46] de durées variables constituant ensemble « l'architecture temporelle » de chaque *taqsīm,* et la « division interne » du *maqām exploré* ou simplement *exposé*. Soufiane Feki (2005, p. 146) estime que la longueur de ces séquences et « la dimension de l'ambitus exploré sont des éléments qui aident à déterminer les différentes écoles et cultures qui émanent d'un même langage, celui du *maqām* ». Chaque silence est précédé d'une *qafla* (cadence), et suivi d'une phrase introductive (*istihlāl*) qui marque le début de la séquence suivante.

Le *taqsīm* expositoire

L'analyse de huit disques enregistrés vers 1904 par le *taḫt*[47] Odéon[48] permet de mettre en exergue plusieurs stratégies de publication d'un corpus instrumental égyptien, panaché de compositions ottomanes[49]. L'art du *taqsīm* dans toutes ses

---

[45] "An important development was that of an improvisatory form for both voice and instruments, the *taksim* (Arabic *taqsīm*), featuring flowing rhythm, codified melodic progressions (*seyir*) and modulation. The term *taksim* began to be employed in this sense during the early 17th century and was gradually adopted in both the Balkan and Arab provinces of the empire. The *taksim* became the center of the new instrumental suite, the *fasıl-i sazende*, featuring several *taksim*, a *peşrev* and a *semaisi"* (Feldman, 2001).

[46] Habib Hasan Touma dénomme « passages mélodiques » ces séquences de *taqsīm* qui sont séparées par des silences, tout en appliquant la désignation *maqām* au *taqsīm* proprement dit : « Une importante caractéristique de l'exécution du Maqam, particularité qui ne devrait pas échapper à l'auditeur attentif, est sa division interne, reconnaissable aux silences relativement longs qui délimitent un passage mélodique. Le passage constitue le fondement du Maqam, mais un Maqam complet se compose de plusieurs passages mélodiques qui déterminent sa structure formelle grâce aux éléments qu'ils renferment. L'aspect tonal spatial du Maqam continue à se développer dans chaque passage mélodique, qui à son tour apporte un élément nouveau, ce dernier évoluant d'une manière propre ou se combinant au motif précédant » (Touma, 1977/1996, p. 52).

[47] Le *taḫt* désigne l'ensemble des solistes en charge de la performance traditionnelle artistique égyptienne et levantine et comprend, aux côtés du chanteur, des instrumentistes jouant de l'un des instruments suivants : *qānūn*, violon, *'ūd*, *nāy*. Aucun instrument n'est doublé, étant donné que chaque musicien est supposé déployer son talent d'improvisateur au sein d'une texture *hétérophonique*.

[48] La compagnie Odéon forma dès 1904 ce qu'elle nomma dans ses catalogues et sur le support « orchestra Odéon ». Il s'agit, en fait, d'un *taḫt* composé de trois instrumentistes solistes qui sont : le '*ūdiste* Sayyid a-s-Suwaysī, le *qānūniste* 'Abd al-'Azīz al-Qabbānī, et le *nāyiste* 'Alī Ṣāliḥ.

[49] Il s'agit de précompositions, de formes improvisatives concertantes responsoriales et de *tāqsīm*s :

- un seul *bašraf* composé est gravé sur double face (Bašraf 'Uššāq 'Uṯmān Bey, disque Odéon 31005) ;
- un *bašraf taqsīmī* sur une double face (Bašraf Qarabaṭāq Sīkāh, disque Odéon 31017, et Bašraf Aliṣbār, disque Odéon 31007) ;
- chacune des deux faces du disque est consacrée à un *bašraf* complet distinct (Bašraf a-n-Naẓīr al-Miṣrī, disque Odéon 31004 et Bašraf Ṣabā, disque Odéon 31053) ;
- la première face est dédiée à un *bašraf*, tandis que la deuxième est consacrée à un *taqsīm* à tour de rôle (toujours dans le même ordre de l'apparition des noms des instruments : '*ūd-qānūn-nāy* (Bašraf Sūzdulār, disque Odéon 31012-3) ;

modalités est omniprésent dans ce corpus. L'étude comparative de quatre *taqsīm*s expositoires en modes Bayyātī, Ḥigāz, Ṣabā et Rāst par le *ūdiste* Sayyid a-s-Suwaysī (tableau 5) montre que chaque *taqsīm* se réalise sur quatre ou cinq séquences.

Tableau 5 : Étude séquentielle comparative de quatre *taqsīm*s expositoires par les membres de l'ensemble Odéon (les durées étant exprimées en secondes)

	Bayyātī		**Ḥigāz**		**Ṣabā**		**Rāst**	
	***ūd* ' **	***qānūn***	***ūd*'**	***qānūn***	***ūd*'**	***qānūn***	***ūd*'**	***qānūn***
Séquence 1	13	5	16	5	13	5	11	6
Séquence 2	22	13	24	13	20	30	5	16
Séquence 3	7	5	9	5	4		27	6
Séquence 4	7	24	8	24	24		7	21
Séquence 5	23		31					

Les durées totales varient entre 58 et 94 secondes. Les silences occupent entre 6 et 10 secondes, autrement dit, ils représentent proportionnellement de 7 à 13 % de la durée totale. L'ambitus exploré est souvent d'une octave plus une quarte (sans compter le bourdon).

Tableau 6 : Étude séquentielle comparative de trois *taqsīm*s expositoires par Amīn al-Mahdī et d'un *taqsīm* expositoire par Manṣūr 'Awaḍ

	ŠŠd 'Arabān	**Faraḥfazā**	**Ḥuasynī**	**Rāst (Manṣūr 'Awaḍ)**
Séquence 1	7	9	6	13
Séquence 2	7	11	6	15
Séquence 3	11	10	21	18
Séquence 4	11			
Séquence 5	21			

Cette modalité est employée par le '*ūdiste* Manṣūr 'Awaḍ (1880-1954) avant son *taqsīm* mesuré sur le cycle *bamb* en *maqām* Rāst, et ce, en introduisant trois séquences en prélude ayant comme longueurs 13,15, et 18 secondes environ, tandis que les périodes de silence occupent 10 % environ de la durée totale de 51secondes (disque Baidaphon 12407). De même, l'étude des trois disques interprétés par le *'ūdiste* Amīn al-Mahdī (1895-1959) pour la compagnie Odéon (vers 1927), en effet, permet d'observer l'usage de cette modalité en prélude avant d'entamer des précompositions de forme *samā'ī* (Abdallah, 2010, p. 56).

- enfin, un seul disque consacre ses deux faces au *taqsīm*, or la deuxième face représente un *taqsīm* exploratoire en solo par le violoniste Ibrāhīm Sahlūn. Il est intéressant de remarquer que les *taqsīm*s en prélude sont toujours exécutés par le '*ūdiste* Sayyid a-s-Suwaysī. Ils se composent d'une à deux séquences et préludent systématiquement aux précompositions et aux séquences mesurées concertantes improvisatives. Il en est de même pour le *taqsīm* conclusif qui remplit la durée disponible restant sur la deuxième face.

Le *taqsīm* exploratoire

Les *taqsīm*s exploratoires occupent la durée d'une face de disque 78 tours et renferment de sept à onze séquences[50], tout en présentant un ambitus qui ne dépasse pas la double octave. Comme le montrent les tableaux 7 et 9, la seule exception est assumée par le '*ūdiste* Šiḥāta Sa'āda qui adopte le schéma de séquences particulièrement longues, en nombre restreint et séparées par de courtes plages de silence, de durées inférieures à 5 % de la durée totale du *taqsīm* (169-199 s.), alors qu'en général, ces temps de silence sont de 8 à 11 s..

Tableau 7 : Étude séquentielle comparative de huit *taqsīm*s exploratoires

	D. Ḥusnī	**A. al-Mahdī**		**Azūrī Hārūn '**		**Šiḥāta Sa'āda**		
	Rāst	**Rāst**	**Bayyātī**	**Rāst**	**Ḥigāz**	**Būsalīk**	**Ḥigāz**	**Nahāwand**
Séquence 1	10	8	12	23	22	3[51]	19	13
Séquence 2	10	27	10	18	26	39	8	33
Séquence 3	11	25	14	15	11	43	21	65
Séquence 4	8	12	8	25	22	58	50	48
Séquence 5	23	24	17	35	19	50	70	
Séquence 6	7	6	11	11	6			
Séquence 7	27	6	9	39	63			
Séquence 8	7	10	27	51	9			
Séquence 9	19	40	12		41			
Séquence 10	28		4					
Séquence 11	5		22					

Une autre caractéristique, qui concerne l'élaboration modale du *maqām* Rāst et l'ambitus exploré dans chaque séquence, peut être dégagée de cet examen : de façon générale, la 1e séquence (de configuration modale *plagale*[52]) explore la région (registre) mélodique situés entre *yakkāh* et *gahārkāh*, tandis que la 2e séquence (de configuration modale *authente*) complète l'octave entre la finale *rāst* et son redoublement *gawāb*, autrement dit le degré *kardān*. Notons ici la prédominance des séquences courtes chez les '*ūdistes* égyptiens de cette époque (à l'exclusion de Šiḥāta Sa'āda).

[50] Certains '*ūdistes* ont enregistré des *taqsīm*s occupant la durée d'une double face, autrement dit, la totalité d'un disque 78 tours. Le nombre de séquences n'excède pas dans ce cas les 16.

[51] Celle-ci ne représente pas une séquence, mais juste une suspension en faisant sonner la tonique du *maqām* avant de commencer la séquence.

[52] La configuration modale plagale du plain-chant latin présente un ambitus axé sur la finale avec deux tétracordes qui encadrent celle-ci, tandis que l'ambitus de la configuration authente est d'une octave surplombant la finale et axée sur la teneur. Nidaa Abou Mrad (2008) extrapole ces notions aux traditions monodiques modales non-ecclésiastiques.

3.2. Al-iqāma et a-t-tarjī'āt comme critères de microsegmentation

Les auteurs médiévaux analysent le mouvement mélodique par le biais de l'opposition : *intiqāl*/*iqāma* ou évolution/arrêt. Or *iqāma* et répétition sont indissociables. Chez Ṣafiy a-d-Dīn al-Urmawī[53], un arrêt[54] s'effectue par répétition des frappes de plectre sur une même note[55] (Erlanger, 1938, p. 153). Cet arrêt redoublé est ci-après dénommé *iqāma* simple à répétition (ISR). Or, dès le X^e^ siècle, Avicenne décrit la meilleure façon d'effectuer une *iqāma* : « Pour s'arrêter sur une note, le mieux est de la redoubler, c'est-à-dire de la jouer d'abord une première fois, puis une autre en lui substituant son double ou sa moitié [son octave grave ou aiguë » (Erlanger, 1932, p.230). Ce type *d'iqāma*, que l'on peut nommer al-*iqāma al-muḍa'afa* ou *redoublée* à l'octave, peut être simple (IMS), ou encore redoublé (IMR). Cette section est consacrée à l'analyse de l'usage de ces procédés par les '*ūdistes* égyptiens.

Iqāma de caractère métrique

Outre les types mentionnés plus haut, les maîtres '*ūdistes* égyptiens de l'ère phonographique pratiquent dans le *taqsīm* ce que je nomme *al-iqāma al-muḍa'afa* à caractère métrique (IMCM), qui est attestée dès les premiers enregistrements de l'ensemble Odéon et jusqu'à la fin des années 1920. Elle s'exprime par la répétition octaviée de l'un des deux pieds métriques *ḫalīliens*, ou *taf'īla*, que sont *fa'ūlun* (*tanan tan*) et *fā'ilun*[56] (*tan tanan*), un certain nombre de fois (en fonction de son emplacement[57]) sur le degré fondamental d'un *maqām* ou ses degrés-pivots. Elle intervient souvent avant la *qafla* (Q) ou clausule d'une séquence relativement longue[58], ou encore au sein d'une séquence courte. Dans ce dernier cas, un schéma de réalisation triphasé, qui encadre une évolution/*intiqāl* (E), est mis en œuvre comme suit : IMCM–E–Q.

---

[53] Au début du chapitre 15 de son *Livre des cycles*, intitulé « De l'art de pratiquer la musique » Erlanger, 1935, p. 551).

[54] « Quand, pour rendre certaines notes, on donne plusieurs coups de [plectre], on dit qu'il y arrêt » (Erlanger, 1935, p.153).

[55] Cet auteur décrit le « mouvement circulaire [caractérisant les frappes du plectre *miḍrāb*] : le plectre se dirigeant vers le bas pour battre le *ta* de chaque *sabab* [*tana*] et vers le haut pour battre le *na* ». Il établit un rapport entre le jeu du plectre et les paradigmes de la prosodie arabe : *sabab*, *watad* et *faṣila* « …Tu pourras d'un coup de plectre, souligner chaque motion des *sababs*, *watads* et *fāṣilahs*… » (Erlanger, 1935, p. 551).

[56] Dans le cas de *fa'ūlun*, la note grave coïncide avec la syllabe « *fa* », tandis que « '*ūlun* » s'exprime sur la note aiguë. De même, quand il s'agit de *fā'ilun*, c'est la syllabe « *fā* » qui s'exprime par la note grave.

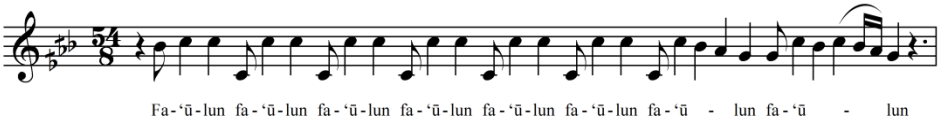
[57] On observe que lorsqu'il s'agit d'une IMCM placée à la fin d'une séquence longue, elle est répétée deux à quatre fois au maximum, tandis qu'une IMCM qui est énoncée au sein d'une séquence courte intervient de quatre à huit fois.

[58] Les *taqsīm*s expositoires en modes *Bayyātī* et *Ḥigāz*, se composant chacun de cinq séquences en comportent, respectivement, trois et quatre *iqāma*s. Le *taqsīm* en *Ṣaba* en comporte deux placées à la fin de séquences les plus longues (séquences 2 et 4).

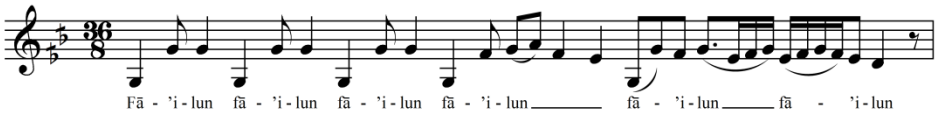
Tableau 8 : les deux types *d'iqāma* métrique selon les maîtres égyptiens du *taqsīm* au *'ūd*

Schémas	Exemples	N° de séquence	Durée	Disque
IMCM – E – Q	*1. Taqsīm Bayyātī* : assuwaysī 2. *Taqsīm Rāst :* Dāwūd Ḥusnī 3. *Taqsīm Bayyātī* : K. Rušdī 4. Taqsīm Nahāwand : Qaṣabgī	3e 3e 9e &10e 1e	7 7 10 et 7 11	Odéon 31012 Odéon 45984 Baidaphon B-914078 Odéon 1001
PI– IMCM –E-Q	5. *Taqsīm Ḥigāz* : assuwaysī 6. *Taqsīm Ṣabā* : Qaṣabgī	4e 1e	8 11	Odéon 31016 Gramophone 90-2

La 3e séquence de *taqsīm* expositoire en Bayyātī par Sayyid a-s-Suwaysī (Ex.1, disque Odéon 31012), la 3e séquence d'un *taqsīm* Rāst par Dāwūd Ḥusnī, datant approximativement de 1921 (disque Odéon 45984) et les séquences 9-10 d'un *taqsīm* Bayyatī sur *dūkāh* (*ré*$_2$) enregistré par le '*ūdiste* amateur Kāmil Rušdī en 1927 (disque Baidaphon B-0914078) sont les meilleures illustrations de ce procédé (Tableau 5).



Exemple 3 : 3e séquence du *taqsīm* Bayyātī par a-s-Suwaysī initiée sur le pied *ḫalīlien fa'ūlun*, répété huit fois, dont sept par IMCM, avec E et Q tenant lieu de prolongations neumatiques/mélismatiques de la première longue *'ū* de ce pied



Exemple 4 : 3e séquence du *taqsīm Rāst* par Dawūd Ḥusnī, à base du pied *ḫalīlien fā'ilun*

Le cas échéant, commencer par une évolution (E) qui fait office de phrase introductive (PI), suivie d'une IMCM, impose d'intercaler une évolution entre cette dernière et la *qafla* (Q), soit : PI(E)–IMCM–E-Q. Le *taqsīm* expositoire en Bayyātī se compose de cinq séquences, dans trois enregistrements d'a-s-Suwaysī, qui utilise ce type *d'iqāma* redoublée, de caractère métrique.

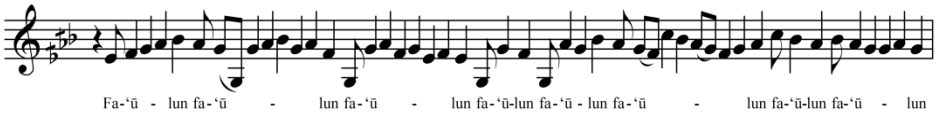
Cependant al-Qaṣabgī utilise ce procédé dès le début de ses *taqsīm*s exploratoires et généralise cet usage sur l'ensemble des séquences improvisées. Il se sert également *d'iqāma* simple avec les autres types *d'iqāma*.

***Tarjī'āt* (bourdons)**

De même, les bourdons *tarjī'āt* ou « retours » sont très usités en tant que procédé de remplissage par les '*ūdistes* égyptiens. Ce procédé est décrit au XVe siècle par un

traité arabe anonyme sur l'art musical et semble être très en vogue à son époque, notamment chez les '*ūdistes* (Erlanger, 1939, p. 245-246) :

> *« Faire un* tarjī'*, c'est dans le langage conventionnel des joueurs d'instruments à cordes, spécialement les luthistes, faire en sorte que le mouvement de la mélodie s'effectue sur les notes d'une corde -le* hādd[59] *par exemple (la 5e) qui reçoit alors le nom de* sāyir at-targī'ah *(corde de mouvement de la tarjī'ah)- et après chaque battement de plectre, ou un certain nombre de ces battements sur cette dernière corde, on en imprime un autre à une autre corde toujours libre, le* bam *par exemple (la 1e) à laquelle on donne alors le nom de* lāzim *a-t-*tarjī'ah *(corde fixe de la* tarjī'ah *=bourdon), et aussi celui de* rāji' *(corde de retour) ».*



Exemple 5 : 1e séquence du *taqsīm* Bayyāti par Sayyid a-s-Suwaysī contenant quatre *tarjī'āt* axées sur le pied *fa'ūlun*

Les *tarjī'āt* ont pour rôle de mettre en exergue la structure métrique des séquences improvisées. Leur élaboration improvisée fait appel à un savoir et un savoir-faire très poussés.

La seule corde de retour utilisée par les instrumentistes du début du XXe s. est le bourdon *yakkāh*, quel que soit le *maqām*. Cependant, on observe chez al-Qaṣabgī plusieurs cordes de retour même, et ce, au sein d'une même séquence déployée avec grâce.

3.3. Analyse sémiotique modale

L'appréhension sémiotique modale est axée sur deux types de réécriture grammaticale transformationnelle. La première intéresse le composant morphophonologique rythmico-mélodique, tandis que la deuxième concerne le composant syntaxique. Cette approche intéresse le présent propos, dans la mesure où elle permet d'envisager le substrat métrique de la morphologie rythmique du *taqsīm* en tant que base générative et transformationnelle du rythme de l'énonciation musicale, d'une part, et le substrat phonologique modal, à base de chaînes de tierces, instituant un noyau modal principal α, axé sur la finale modale, versus un noyau modal secondaire β concurrent du premier, en tant que base générative de la morphosyntaxe de ce même texte (Abou Mrad, 2016a).

[59] Tout comme le *zīr bam* (voir *supra*), ce mouvement mélodique qui se déroule sur la corde en question et ses voisines.

Méthodologie

Lorsqu'il applique ce type d'analyse aux *taqsīm*s de Sami Chawa au violon, Nidaa Abou Mrad (2015, 2016b) assimile les textes instrumentaux improvisés à une cantillation de textes verbaux arabes implicites, dont la morphologie métrique quantitative constitue l'assise essentielle du rythme musical du *taqsīm*. Ce type d'analyse sémiotique introduit en conséquence une syllabation du texte instrumental, qui est basée sur les pieds de la métrique *ḫalīlienne*, méthode employée dans le présent article dans la transcription des trois exemples musicaux examinés.

Cette syllabation instaure un système rythmique qui est axé, selon une première lecture/réécriture morphosyntaxique, sur une pulsation syllabée irrégulière, autrement dit de durée variable[60].

Ce système est cependant stratifié et autorise une deuxième réécriture dans laquelle les pulsations syllabées sont regroupées dans des unités morphologiques ou pulsations métasyllabiques, qui peuvent être isochrones ou hétérochrones.

En outre, cet auteur a mis en exergue une certaine régularisation de la trame métrique de fond dans la cantillation non-mesurée, vocale et/ou instrumentale, et ce, sans doter l'énonciation musicale d'une *mesure* proprement dite. Cette régularisation s'origine dans cette pulsation implicite ternaire qui est induite par la fréquence de l'unité *watid maǧmū'*/*mafrūq* trochaïque (— ∪)/iambique (∪ —). Cela amène à adopter une trame métrique à base de pulsation implicite ternaire, qui conduit à assimiler, à titre d'exemple, la troisième séquence du *taqsīm* de Sayyid a-s-Suwaysī à une mesure chiffrée 54/8.

Par ailleurs, l'examen sémiotique fait par Nidaa Abou Mrad des *taqsīm*s y localise une segmentation des séquences

Aussi la sémiotique modale adopte-t-elle un système de représentation algébrique linéaire à base de matrices (Abou Mrad, 2016b, ch. 2). Ainsi la réécriture émique de la monodie μ, qui relève du mode mélodique $M(\mu)$ M et du style rythmique$\rho(\mu)$, prend-elle la forme d'une matrice ligne $E(\mu)$, de taille n. Cette matrice $E(\mu) = \left(f_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n}$ se compose d'une série de n notes focales$f_{1,k}(1 \leq k \leq n)$, qui se décomposent en des hauteurs et des valeurs métriques/rythmiques. Ainsi la ligne mélodique des hauteurs $i_{1,k}(1 \leq k \leq n)$ des n notes focales de μ constitue-t-elle dans cette perspective une matrice ligne $\Lambda(\mu) = \left(i_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n} = \left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right)$, de n colonnes, les coefficients $i_{1,k}$ représentant des degrés de l'échelle modale employée. Cette matrice ligne mélodique donne lieu à une réduction nucléaire qui substitue aux notes leurs indicateurs nucléaires modaux *α versus β*. Aussi cette réduction nucléaire de μ s'écrit-elle

$$N\left(\Lambda(\mu)\right) = N\left(\left(i_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n}\right) = N\left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right) = \left(\nu\left(i_{1,1}\right) \dots \nu\left(i_{1,n}\right)\right) = \left(\nu\left(i_{1,k}\right)\right)_{1,1\leq k\leq n}$$

[60] Ce type d'analyse en termes de pulsation hétérochrone est inféré des travaux de Constantin Brăiloiu, Constantin Brăiloiu (1951 et 1952) sur le *giusto syllabique* et le *rythme aksak*, et ceux de Jacques Bouët (1997) sur la notion de pulsation irrégulière.

La règle de cette réduction assigne à un degré impair le trait nucléaire $\nu = \alpha = -\beta$, et à un degré pair le trait nucléaire $\nu = \beta = -\alpha$.

Quant au rythme de la séquence monodique μ, il donne lieu à une représentation algébrique qui prend la forme de la matrice colonne rythmique $R(\mu) = \left(\theta_{k,1}\right)_{1\leq k\leq n,1} = \begin{pmatrix}\theta_{1,1}\\ \vdots \\ \theta_{n,1}\end{pmatrix}$, de *n* lignes et à coefficients identifiés aux valeurs métriques musicales $\theta_{k,1}(1 \leq k \leq n)$ associées aux *n* notes focales de la séquence. Cela ouvre la voie à la réécriture matricielle qui suit :

$$E(\mu) = \left(i_{1,k}\theta_{k,1}\right)_{1\leq k\leq n,1} = \left(i_{1,1}\theta_{1,1} \dots i_{1,n}\theta_{n,1}\right) = \left(i_{1,1} \dots i_{1,n}\right)\begin{pmatrix}\theta_{1,1}\\ \vdots \\ \theta_{n,1}\end{pmatrix} =$$

$$\left(i_{1,k}\right)_{1,1\leq k\leq n}\left(\theta_{k,1}\right)_{1\leq k\leq n,1} = \Lambda(\mu)R(\mu)$$

En appliquant la réduction nucléaire à la réécriture globale de μ, on obtient :

$$N\big(E(\mu)\big) = N\big(\Lambda(\mu)R(\mu)\big) = N\big(\Lambda(\mu)\big)R(\mu) = \left(\nu\left(i_{1,k}\right)\right)_{1,1\leq k\leq n}\left(\theta_{k,1}\right)_{1\leq k\leq n,1}$$

$$= \left(\nu\left(i_{1,1}\right) \dots \nu\left(i_{1,n}\right)\right)\begin{pmatrix}\theta_{1,1}\\ \vdots \\ \theta_{n,1}\end{pmatrix}$$

En outre, l'introduction par Nidaa Abou Mrad (2016b, chapitre 3) des vecteurs mélodiques dans l'analyse fait passer celle-ci du cadre d'une morphophonologie modale générative (Chomsky & Halle, 1968) vers celui d'une morphosyntaxe modale générative (Chomsky, 1957), dans la perspective de la grammaire chomskyenne. En même temps, on passe de l'étude des unités de seconde articulation modale vers celle des unités de première articulation, et ce, en empruntant la perspective de la grammaire fonctionnaliste martinetienne (Martinet, 1960-1970-1971), dans le sillage des propositions faites en ce sens par Nicolas Meeùs (2012).

Ainsi Nidaa Abou Mrad (2014) définit-il le vecteur génératif modal sous-jacent en tant que classe d'équivalence $\overrightarrow{\nu(\iota_{1,k})\nu(\iota_{1,p})}$ entre bipoints sonores $\left(i_{1,k}, i_{1,p}\right)$ équipollents au titre des traits nucléaires sous-jacents respectivement de leurs degrés constitutifs.

De même le transcodage vectoriel de la réduction nucléaire de la ligne mélodique d'une monodie μ s'écrit-il :

$$N\big(\Lambda(\mu)\big) = \left(\nu\left(i_{1,k}\right)\right)_{1,1\leq k\leq n} = \left(\nu\left(i_{1,1}\right) \dots \nu\left(i_{1,n}\right)\right) \leftrightarrow V\left(N\big(\Lambda(\mu)\big)\right)$$

$$= V\left(\nu\left(i_{1,k}\right)\right)_{1,1\leq k\leq n} = \left(\overrightarrow{\nu\left(\iota_{1,k}\right)\nu\left(\iota_{1,k+1}\right)}\right)_{1,1\leq k\leq n}$$

$$= V\left(\nu\left(i_{1,1}\right) \dots \nu\left(i_{1,n}\right)\right) = \left(\overrightarrow{\nu\left(\iota_{1,1}\right)\nu\left(\iota_{1,2}\right)} \dots \overrightarrow{\nu\left(\iota_{1,n-1}\right)\nu\left(\iota_{1,n}\right)}\right)$$

Dans cette perspective, Nidaa Abou Mrad distingue deux types de vecteur nul, s'agissant du vecteur $\vec{p} = \overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\alpha(\mathrm{M})} = \vec{0}$, prolongation du noyau principal, dénommé *vecteur-prolongation primordiale*, d'une part, et, d'autre part, du vecteur

$\vec{p} = \overrightarrow{\beta(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})} = \vec{0}$, prolongation du noyau secondaire et dénommé *vecteur-prolongation secondaire suspensive*. Quant aux autres vecteurs, ils se ramènent au vecteur-question $\vec{q} = \overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})}$, qui correspond à une élaboration qui va du noyau principal au noyau secondaire, d'une part, et, d'autre part, au vecteur-réponse $\vec{q} = \overrightarrow{\alpha(\mathrm{M})\beta(\mathrm{M})}$, qui correspond à une élaboration qui revient du noyau secondaire vers le noyau principal. Il reste que l'addition de ces deux vecteurs est nulle, la structure originelle/fondamentale (SOF ou Φ) prenant la forme $\Phi = \vec{q} + \vec{r} = \vec{0}$, tandis que sa *structure inverse* $\iota\Phi = -\Phi = \vec{r} + \vec{q} = \vec{0}$.

Quant à la réduction vectorielle modale, elle s'inscrit à rebours du déploiement compositionnel de l'arrière-plan au plan moyen et des élaborations qui opèrent entre les différentes strates de ce dernier. Elle s'identifie à des additions vectorielles progressives. Celles-ci substituent à la concaténation de vecteurs modaux proches de la structure de surface des vecteurs de plus en plus profonds. Ceux-ci constituent des régressions, par élimination progressive des prolongations (entre les stratifications du plan moyen), vers la structure fondamentale. En remontant de l'avant-plan vers l'arrière-plan, la régression analytique d'une monodie donne prise, en sens inverse, à une modélisation du déploiement compositionnel/improvisatif. La reformulation grammaticale générative de cette monodie consiste en une réécriture qui tente de représenter le déploiement de la SOF vers la surface monodique (Abou Mrad, 2016a, p. 50-51).

Cette réécriture emploie un système de parenthétisation (inspiré de celui en usage dans la grammaire générative verbale) qui assigne

1. les accolades {} à l'encadrement des phrases modales,
2. les crochets []
    a. à la démarcation des syntagmes modaux,
    b. de même qu'à l'individuation des constituants morphologiques immédiats de ces syntagmes, et
3. les parenthèses proprement dites () à la délimitation des vecteurs-liaisons de ponctuation qui s'inscrivent entre les segments phrastiques.

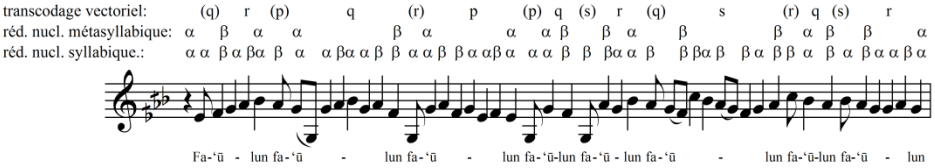
En outre, ce système recourt au fléchage → ou ↔ qui représente d'une manière dynamique le phénomène de dérivation.

Modélisation sémiotique modale de deux séquences du *taqsīm* de Sayyid a-s-Suwaysī

Ce système d'analyse et de modélisation est à présent appliqué à la première séquence μ_1 et à la troisième séquence μ_3 du *taqsīm* Bayyātī enregistré par a-s-Suwaysī.

La réécriture morphophonologique rythmico-mélodique de ces deux séquences est axée sur le pied *ḫalīlien fa'ūlun.* Celui-ci est répété huit fois dans chacune des deux séquences, dont plusieurs par IMCM, sachant que l'évolution E et que la clausule *qafla* Q sont constituées dans chaque cas de prolongations neumatiques/mélismatiques qui s'insèrent sur la première longue *'ū* de ce pied. Cette réécriture donne lieu à une double réduction nucléaire, la première étant d'ordre syllabique (ou

tenant lieu de syllabique pour le remplissage neumatique/mélismatique qui est infrasyllabique ou intrasyllabique), tandis que la deuxième est métasyllabique.



Exemple 6 : réduction nucléaire et transcodage vectoriel génératif modal de la première séquence du *taqsīm* de Sayyid a-s-Suwaysī

Cela donne lieu à la réécriture qui suit de cette séquence

$$N\left(E(\mu_1)\right) = N\left(\Lambda(\mu_1)R(\mu_1)\right) = N\left(\Lambda(\mu_1)\right)R(\mu_1)$$

$$= (\alpha,\beta,\alpha,\alpha,\beta,\alpha,\alpha,\alpha,\beta,\beta,\alpha,\beta,\beta,\alpha,\beta,\beta,\alpha) \begin{pmatrix} \left(|— |\langle\rangle, |fa|\right) \\ \left(|'\bar{u}|, —|— |, |— |\right) \\ \left(|lun|, —|fa|\right) \\ \left(|'\bar{u}|, |— |, —|— |, |— |, |— |, —|— |\right) \\ \left(|lun|, —t|fa|\right) \\ \left(|'\bar{u}|, —|— |, —|— |, |— |, |— |, —|— |\right) \\ \left(|lun|, t|fa|\right) \\ |'\bar{u}| \\ \left(|lun|, —|fa|\right) \\ \left(|'\bar{u}|, —|— |\right) \\ \left(|lun|, —|fa|\right) \\ \left(|'\bar{u}|, |— |, —|— |, |— |, |— |, —|— |\right) \\ \left(|lun|, |fa|\right) \\ |'\bar{u}| \\ \left(|lun|, —|fa|\right) \\ \left(|'\bar{u}|, —|— |, —|— |, |— |\right) \\ |lun| \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \alpha\left(|— |\langle\rangle, |fa|\right), \beta\left(|'\bar{u}|, —|— |, |— |\right), \alpha\left(|lun|, —|fa|\right), \\ \alpha\left(|'\bar{u}|, |— |, —|— |, |— |, |— |, —|— |\right), \beta\left(|lun|, —t|fa|\right), \\ \alpha\left(|'\bar{u}|, —|— |, —|— |, |— |, |— |, —|— |\right), \alpha\left(|lun|, t|fa|\right), \alpha|'\bar{u}|, \\ \beta\left(|lun|, —|fa|\right), \beta\left(|'\bar{u}|, —|— |\right), \alpha\left(|lun|, —|fa|\right), \\ \beta\left(|'\bar{u}|, |— |, —|— |, |— |, |— |, —|— |\right), \beta\left(|lun|, —|fa|\right), \alpha|'\bar{u}|, \\ \beta\left(|lun|, —|fa|\right), \beta\left(|'\bar{u}|, —|— |, —|— |, |— |\right), \alpha|lun| \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\alpha|— |\langle\rangle, \alpha|fa|\right), (\beta|'\bar{u}|, \alpha|— |, \beta|— |), \left(\alpha|lun|, \beta|fa|\right), \\ (\alpha|'\bar{u}|, \alpha|— |, \beta|— |, \alpha|— |, \alpha|— |, \beta|— |), \left(\beta|lun|, \alpha t|fa|\right), \\ (\alpha|'\bar{u}|, \beta|— |, \beta|— |, \alpha|— |, \alpha|— |, \beta|— |), \left(\alpha|lun|, \alpha t|fa|\right), \alpha|'\bar{u}|, \\ \left(\beta|lun|, t\alpha|fa|\right), (\beta|'\bar{u}|, \alpha|— |), \left(\alpha|lun|, \beta|fa|\right), \\ (\beta|'\bar{u}|, \beta|— |, \alpha|— |, \beta|— |, \beta|— |, \alpha|— |), \left(\beta|lun|, \beta|fa|\right), \alpha|'\bar{u}|, \\ \left(\beta|lun|, \alpha|fa|\right), (\beta|'\bar{u}|, \alpha|— |, \alpha|— |, \beta|— |), \alpha|lun| \end{pmatrix}$$

Dans cette réécriture, une pulsation syllabique est affectée du signe « - », lorsque le noyau syllabique est opposé au noyau métasyllabique, et de la fonction « *t* », lors qu'il s'agit d'une *tarjī'a* ou redoublement à l'octave inférieure *yakkāh*.

Cela donne lieu à la réalisation phonologique qui suit :

$$E(\mu_1) = \begin{pmatrix} \left(G|— |\langle\rangle, E|fa|\right), (F|'\bar{u}|, G|— |, A|— |), \left(B|lun|, A|fa|\right), \\ (G|'\bar{u}|, G|— |, A|— |, B|— |, G|— |, A|— |), \left(F|lun|, tG|fa|\right), \\ (G|'\bar{u}|, A|— |, F|— |, G|— |, E|— |, F|— |), \left(E|lun|, tG|fa|\right), G|'\bar{u}|, \\ \left(F|lun|, tG|fa|\right), (A|'\bar{u}|, G|— |), \left(B|lun|, A|fa|\right), \\ (F|'\bar{u}|, C|— |, B|— |, A|— |, F|— |, G\alpha|— |), \left(A|lun|, C|fa|\right), B|'\bar{u}|, \\ \left(A|lun|, B|fa|\right), (A|'\bar{u}|, G|— |, G|— |, A|— |), G|lun| \end{pmatrix}$$

Quant à la réécriture dérivationnelle syntaxique générative ou structure sous-jacente $\mathrm{J}(\mu_1)$ de cette séquence, elle prend son point de départ dans le transcodage vectoriel de la réduction nucléaire de la ligne mélodique de μ_1, qui s'écrit comme suit, en prenant en considération les vecteurs-liaisons de ponctuation, qui s'inscrivent entre les huit pieds métriques successifs (tout en initiant le premier pied) :

$$\begin{aligned} V\left(N(\mu_1)\right) = V\left(\nu(\iota_{1,k})\right)_{1,1\leq k\leq n} &= \left(\overrightarrow{\nu(\iota_{1,k})\nu(\iota_{1,k+1})}\right)_{1,1\leq k\leq n} = V\left(\nu(\iota_{1,1}) \dots \nu(\iota_{1,n})\right) \\ &= \left(\overrightarrow{\nu(\iota_{1,1})\nu(\iota_{1,2})} \dots \overrightarrow{\nu(\iota_{1,n-1})\nu(\iota_{1,n})}\right) \\ &= \left((\vec{q}), \vec{r}, (\vec{p}), \vec{q}, (\vec{r}), \vec{p}, (\vec{p}), \vec{q}, (\vec{s}), \vec{r}, (\vec{q}), \vec{s}, (\vec{r}), \vec{q}, (\vec{s}), \vec{r}\right) \end{aligned}$$

La présente analyse envisage cette séquence comme étant faite de quatre segments $\mu_{1,j}(1 \leq j \leq 4)$, chacun étant constitué d'un couple de pieds, ce couple étant réductible à un vecteur $\{\vec{x}\}$, ces pieds étant issus d'une décomposition de ce vecteur en deux vecteurs séparés par une ponctuation interne, tandis que les segments sont encadrés par des ponctuations externes. Cela permet de décrire cette séquence à partir d'une série de prolongations récursives, avec des transformations, lesquelles bourgeonnent à gauche de la dichotomie primordiale, située en arrière-plan du dernier segment $\mu_{1,4}$, composé du dernier couple de pieds. Soit :

$$\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right) \leftrightarrow \{\vec{p}\} \leftrightarrow \{\vec{q} + \vec{r}\} \leftrightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{[\vec{q} + (\vec{s})] + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{[\vec{q}] + (\vec{s}) + [\vec{r}]\}$$

Ainsi le troisième segment, axé sur un vecteur suspensif, est-il décomposable selon le schéma qui suit, inverse du précédent, avec quelques transformations/ décalages :

$$\mathrm{J}\left(\mu_{1,3}\right) \leftrightarrow \{\vec{s}\} \leftrightarrow -\{\vec{q}+\vec{r}\} \leftrightarrow -\{[\vec{q}]+[\vec{r}]\} \leftrightarrow \{-[\vec{q}]+-[\vec{r}]\} \leftrightarrow \{[\vec{r}]+[\vec{q}]\} \leftrightarrow \left\{[\vec{r}]+\left[\vec{q}+[\vec{s}]\right]\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{[\vec{r}]+\left[(\vec{q})+[\vec{s}]\right]\right\} \leftrightarrow \{[\vec{r}]+(\vec{q})+[\vec{s}]\}$$

Quant au deuxième segment, axé sur le questionnement, il prépare le caractère suspensif du troisième :

$$\mathrm{J}\left(\mu_{1,2}\right) \leftrightarrow \{\vec{q}\} \leftrightarrow \{[\vec{p}]+[\vec{q}]\} \leftrightarrow \{[\vec{p}+(\vec{p})]+[\vec{q}]\} \leftrightarrow \{[\vec{p}]+(\vec{p})+[\vec{q}]\} \leftrightarrow \{[\vec{p}]+(\vec{p})+[\vec{q}]\}$$

Le premier segment est, pour sa part, symétrique (opposé) du dernier :

$$\mathrm{J}\left(\mu_{1,1}\right) \leftrightarrow \{\vec{s}\} \leftrightarrow -\{\vec{q}+\vec{r}\} \leftrightarrow -\{[\vec{q}]+[\vec{r}]\} \leftrightarrow \{-[\vec{q}]+-[\vec{r}]\} \leftrightarrow \{[\vec{r}]+[\vec{q}]\}$$
$$\leftrightarrow \{[\vec{r}+(\vec{p})]+[\vec{q}]\} \leftrightarrow \{[\vec{r}]+(\vec{p})+[\vec{q}]\}$$

De fait, le premier segment bourgeonne, presque à l'identique (en sous-jacence), à partir du quatrième, tandis que les deux segments intermédiaires bourgeonnent au milieu par enchâssement, moyennant l'insertion des vecteurs-liaisons appropriés. Cela commence par les vecteurs-liaisons initial et dernier qui sont issus d'une dichotomie réalisée à partir d'une prolongation récursive gauche :

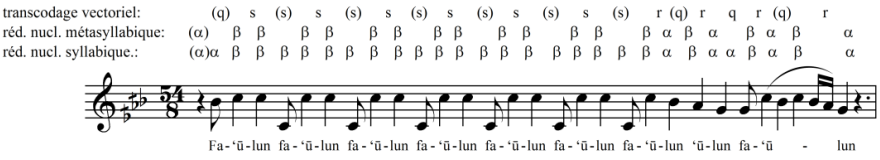
$$\mathrm{J}(\mu_1) \leftrightarrow \{\vec{p}\} \leftrightarrow \{\vec{q}+\vec{r}\} \leftrightarrow \{[\vec{q}]+[\vec{r}]\} \leftrightarrow \left\{\{\vec{p}\}+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\} \leftrightarrow \left\{\{(\vec{q})+(\vec{r})\}+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{(\vec{q})+(\vec{r})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\} \leftrightarrow \left\{(\vec{q})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,1}\right)+(\vec{r})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\}$$

Cela se poursuit par une série d'enchâssements et de substitutions :

$$\mathrm{J}(\mu_1) \leftrightarrow \left\{(\vec{q})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,1}\right)+\{\vec{s}\}+(\vec{r})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\} \leftrightarrow \left\{(\vec{q})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,1}\right)+(\vec{r})+\{\vec{q}\}+(\vec{r})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{(\vec{q})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,1}\right)+(\vec{r})+\{\{\vec{q}\}+(\vec{s})+\{\vec{s}\}\}+(\vec{r})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{(\vec{q})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,1}\right)+(\vec{r})+\left\{\mathrm{J}\left(\mu_{1,2}\right)+(\vec{s})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,3}\right)\right\}+(\vec{r})+\mathrm{J}\left(\mu_{1,4}\right)\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{(\vec{q})+\{[\vec{r}]+(\vec{p})+[\vec{q}]\}+(\vec{r})+\left\{\{[\vec{p}]+(\vec{p})+[\vec{q}]\}+(\vec{s})+\{[\vec{r}]+(\vec{q})+[\vec{s}]\}\right\}+(\vec{r})\right.$$
$$\left.+\{[\vec{q}]+(\vec{s})+[\vec{r}]\}\right\}$$

Avant de procéder à la réécriture de μ_3, il est possible de faire l'économie de la réitération à l'identique par cinq fois de la formule à bourdon ou *tarjī'a* (fonction *t*(*x*) ou *octava bassa*) :

$$N\big(E(tarjī'a)\big) = N\big(\Lambda(tarjī'a)R(tarjī'a)\big) = N\big(\Lambda(tarjī'a)\big)R(tarjī'a)$$
$$= (\beta_2,\beta_2)\begin{pmatrix} |\,'ū|\,\text{♩} \\ \big(|lun|\,\text{𝅗𝅥}.,t|fa|\,\text{♪}\big) \end{pmatrix}$$



Exemple 7 : réduction nucléaire et transcodage vectoriel génératif modal de la troisième séquence du *taqsīm* de Sayyid a-s-Suwaysī

Cela donne lieu à la réécriture qui suit de cette phrase

$$N\left(E\left(\mu_3\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_1\right)R\left(\mu_1\right)\right) = N\left(\Lambda\left(\mu_1\right)\right)R\left(\mu_1\right)$$

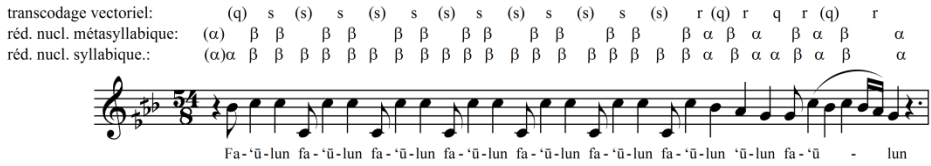
$$= (\alpha, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta, \alpha_1, \beta, \alpha_1) \begin{pmatrix} \left(|— |\langle \dot{\imath} \rangle, |fa|\dot{\mathbf{d}}\right) \\ |\,'\bar{u}|\mathbf{d} \\ \left(|lun|\mathbf{d}, t|fa|\dot{\mathbf{d}}\right) \\ |\,'\bar{u}|\mathbf{d} \\ \left(|lun|\mathbf{d}, t|fa|\dot{\mathbf{d}}\right) \\ \left(|'\tilde{u}|\mathbf{d}, -|— |\mathbf{d}, |— |\mathbf{d}\right) \\ \left(|lun|\mathbf{d}, |fa|\dot{\mathbf{d}}\right) \\ \left(|'\tilde{u}|\mathbf{d}, -|— |\mathbf{d}, |— |\mathbf{d}.\right) \\ |lun|\mathbf{d} \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \alpha\left(|— |\langle \dot{\imath} \rangle, |fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \beta_2|\,'\bar{u}|\mathbf{d}, \beta_2\left(|lun|\mathbf{d}, t|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \beta_2|\,'\bar{u}|\mathbf{d}, \beta_2\left(|lun|\mathbf{d}, t|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \\ \beta\left(|'\tilde{u}|\mathbf{d}, -|— |\mathbf{d}, |— |\mathbf{d}\right), \alpha_1\left(|lun|\mathbf{d}, |fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \beta\left(|'\tilde{u}|\mathbf{d}, -|— |\mathbf{d}, |— |\mathbf{d}.\right), \alpha_1|lun|\mathbf{d} \end{pmatrix}$$

$$= \begin{pmatrix} \left(\alpha|— |\langle \dot{\imath} \rangle, \alpha|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \beta_2|\,'\bar{u}|\mathbf{d}, \left(\beta_2|lun|\mathbf{d}, t\beta_2|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \beta_2|\,'\bar{u}|\mathbf{d}, \left(\beta_2|lun|\mathbf{d}, t\beta_2|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \\ \left(\beta|'\tilde{u}|\mathbf{d}, \alpha|— |\mathbf{d}, \beta|— |\mathbf{d}\right), \left(\alpha_1|lun|\mathbf{d}, \alpha_1|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \left(\beta|'\tilde{u}|\mathbf{d}, \alpha|— |\mathbf{d}, \beta|— |\mathbf{d}.\right), \alpha_1|lun|\mathbf{d} \end{pmatrix}$$

Il en résulte la réalisation phonologique suivante :

$$E(\mu_3) = \begin{pmatrix} \left(G|— |\langle \dot{\imath} \rangle, B|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), C|\,'\bar{u}|\mathbf{d}, \left(C|lun|\mathbf{d}, tC|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), C|\,'\bar{u}|\mathbf{d}, \left(C|lun|\mathbf{d}, tC|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \\ \left(C|'\tilde{u}|\mathbf{d}, B|— |\mathbf{d}, A|— |\mathbf{d}\right), \left(G|lun|\mathbf{d}, G|fa|\dot{\mathbf{d}}\right), \left(C|'\tilde{u}|\mathbf{d}, B|— |\mathbf{d}, C|— |\mathbf{d}.\right), G|lun|\mathbf{d} \end{pmatrix}$$



Ce qui donne lieu au transcodage qui suit :

$$V\left(N(\mu_1)\right) = \left(N(\alpha, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta_2, \beta, \alpha_1, \beta, \alpha_1)\right) = V\left(\nu(i_{1,k})\right)_{1,1\leq k\leq n}$$
$$= \left(\overrightarrow{\nu(\imath_{1,k})\nu(\imath_{1,k+1})}\right)_{1,1\leq k\leq n} = \left((\vec{q}), \vec{s}, (\vec{s}), \vec{s}, (\vec{s}), \vec{r}, (\vec{q}), \vec{r}\right)$$

Quant à la syntaxe de cette phrase, elle se résume à une prolongation récursive à gauche, à partir de la SOF sous-jacente à la clausule conclusive, avec enchâssement d'une longue suspension. Soit :

$$J(\mu_3) \leftrightarrow \{\vec{p}\} \leftrightarrow \{\vec{q} + \vec{r}\} \leftrightarrow \{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \{(\vec{q}) + [\vec{r}]\} \leftrightarrow \left\{\{\vec{p}\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{\{[\vec{q}] + [\vec{r}]\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\} \leftrightarrow \left\{\{(\vec{q}) + [\vec{r}]\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{\{(\vec{q}) + [\{\vec{s}\} + \vec{r}]\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{\{(\vec{q}) + [\{[\vec{s}] + (\vec{s})\} + \vec{r}]\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{\{(\vec{q}) + [\{[\{[\vec{s}] + \vec{s}] + (\vec{s})\} + \vec{r}]\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\}$$
$$\leftrightarrow \left\{\{(\vec{q}) + [\{[\{[\{[\vec{s}] + (\vec{s})\} + \vec{s}] + (\vec{s})\} + \vec{r}]\} + (\vec{q}) + [\vec{r}]\right\}$$

En somme, cette séquence correspond parfaitement à la description idéelle d'une cantillation-prototype, avec une formule d'intonation qui introduit une récitation,

presque *recto tono*, sur la teneur ou corde de récitation (degré IV) qui s'achève par une clausule qui se conclut sur la finale modale.

3.4. Le rôle de Qaṣabgī

Mettant à profit ses recherches sur la facture instrumentale (raccourcissement de L^C, stabilisation du critère de 3/2 entre L^M/L^C, et assignation de diamètres appropriés aux cordes etc.), Muḥammad al-Qaṣabgī est parvenu à améliorer considérablement la performance acoustique de ses instruments (équilibre entre les cordes graves et aiguës et accroissement du volume sonore[61]). De même, ses recherches ont contribué à l'extension des registres grave et aigu dans le *taqsīm* illustré par le passage d'un ambitus maximal de deux octaves (observé chez ses prédécesseurs et contemporains) à trois octaves, ce qui impose un long travail sur la division interne et l'architecture générale de chaque *taqsīm*.

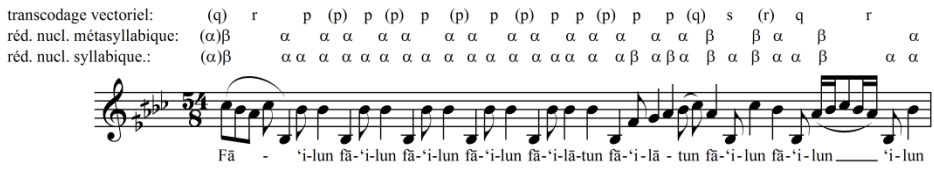
Tableau 9 : Analyse séquentielle de six *taqsīm*s par Qaṣabgī enregistrés entre 1921-1927 sur des *'ūd*s à sept et à six chœurs

	Bayyātī	**Ṣabā**	**Ḥigāzkār**	**Rāst 1**	**Nahāwand**	**Rāst 2**
Séquences 1	26	11	14	16	11	22
Séquences 2	24	44	13	10	21	10
Séquences 3	11	7	22	19	8	5
Séquences 4	23	28	32	25	9	6
Séquences 5	7	36	9	7	8	23
Séquences 6	17	7	17	7	48	12
Séquences 7	72	33	59	74	6	34
Séquences 8					52	6
Séquences 9						12
Séquences 10						48

Comme le montre l'exemple 6, la 1e séquence du *taqsīm Ṣabā* (11 s.) contient 9 octaviations sur la teneur '*Agam* (si_2^b), dont :

- cinq sont de type IMCM (quatre pieds *fā'ilun* suivi du pied *fā'ilātun*) ;
- suive de trois *tarjī'āt*, sur le pied *fā'ilun*, qui se terminent par une IMS.

[61] Le terme *zaḥama* fut utilisé pour la première fois par al-Urmawī au XIII^e^ s. pour désigner le plectre nommé auparavant al-*miḍrāb* d'où l'adjectif a-ḍ-*ḍārib* (celui qui frappe) en parlant d'un '*ūdiste* virtuose tel que Manṣūr Zalzal (m. 791). Cependant, à l'aube du XIX^e^ s., les musiciens égyptiens semblent avoir utilisé le terme *zaḥama* pour désigner un plectre en bois et *rīša* pour désigner un plectre en plume d'aigle. Enfin, le terme est devenu qualitatif au début du XX^e^ s. désignant un instrumentiste qui possède une attaque puissante. Les qualifications utilisées par les musiciens professionnels pour la main droite sont : a-z-*zaḥmagī* et al-*mifrid šātī*. Quant aux doigts de la main gauche, deux qualificatifs sont employés *: iṣba'u ḥilū* (« il a le doigt doux ») ou bien *māliḥ* (« salé »). Enfin, la qualité *baṣmagī* désigne un '*ūdiste* qui recourt plus au *baṣm* qu'au plectre.



Exemple 8 : 1e séquence du *taqsīm Ṣabā* par Qaṣabgī

L'analyse sémiotique modale de cette séquence la ramène à une longue prolongation du deuxième degré (teneur), qui épouse la forme d'une cantillation, avec une formule d'intonation qui introduit une récitation presque *recto tono* sur la teneur modale, ici le degré III, qui se conclut par une clausule (quasiment suspensive) sur cette même teneur, qui n'est autre que la deuxième hauteur du noyau principal α.

Quant à la syntaxe de cette phrase, elle se résume à une prolongation récursive à gauche, à partir de la SOF sous-jacente à la clausule conclusive, avec enchâssement d'une longue prolongation primordiale, entre intonation et clausule. L'amorce de cette dérivation se fait comme suit :

$$
\begin{aligned}
J\left(\mu_q\right) \leftrightarrow \{\vec{p}\} \leftrightarrow \{\vec{q}+\vec{r}\} \leftrightarrow \{[\vec{q}]+[\vec{r}]\} \leftrightarrow \left\{\{\vec{p}\}+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\} \leftrightarrow \left\{\{[\vec{q}]+[\vec{r}]\}+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\} \\
\leftrightarrow \left\{\left\{[\vec{q}]+\left[[\vec{s}]+\vec{r}\right]\right\}+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\} \leftrightarrow \left\{\left\{(\vec{q})+\left[[\vec{s}]+(\vec{r})\right]\right\}+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\} \\
\leftrightarrow \left\{\left\{(\vec{q})+\left[[\vec{s}]\right]\right\}+(\vec{r})+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\} \\
\leftrightarrow \left\{\left\{\{\vec{p}\}+(\vec{q})+\left[[\vec{s}]\right]\right\}+(\vec{r})+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\} \\
\leftrightarrow \left\{\left\{\left\{\{\vec{p}\}+\vec{p}\right\}+(\vec{q})+\left[[\vec{s}]\right]\right\}+(\vec{r})+[\vec{q}]+[\vec{r}]\right\}
\end{aligned}
$$

Dans la 2e séquence du même *taqsīm,* les deux bourdons *ʻagam-ʼušayrān* et *yakkāh* (sol_1 et $si^b{}_1$) sont sollicités en alternance à 33 reprises, dont la plupart sont des *tarjīʼāt*. Dans cette séquence figurent également de multiples arrêts simples (entre deux *tarjīʼāt* et/ou IMCM) associés à un changement dans l'intensité de la frappe. A titre d'exemple, on observe dans cette séquence une IMCM suivi d'une ISR sur le degré ʻ*agam*, puis en évolution avec des *tarjīʼat*, et ce, avant d'effectuer une ISR sur le degré *māhūr* (si_2). Ces évolutions représentent une mise en valeur et une éminente mise à jour de normes traditionnelles et leur usage jusque dans la totalité de leurs ressources.

En somme, ce Sultan du ʻ*ūd* met à profit une nouvelle configuration organologique qui lui permet d'élargir son ambitus et d'amplifier le son de ses improvisations. À ce déploiement spatial, ce maître hors-pair adjoint une complexification de la morphologie rythmique de son jeu, en combinant entre eux les pieds métriques que les solistes précédents employaient d'une manière uniforme sur une seule séquence. La mise en synergie de l'amplification spatiale de l'ambitus et du son avec la complexification morphophonologique permet d'élaborer une syntaxe musicale plus riche que celle observée dans les usages antécédents, tout en demeurant dans les limites des normes traditionnelles. Il s'agit bien en l'occurrence d'une démarche stylistique innovatrice endotraditionnelle.

Conclusion

Les premiers enregistrements du '*ūdiste* Sayyid a-s-Suwaysī avec l'ensemble Odéon (1904), puis ceux de Manṣūr 'Awaḍ et de Dāwūd Ḥusnī, entre 1913 et 1922, permettent d'observer, en premier lieu, plusieurs types de stratégies interprétatives et de publication (en fonction des durées séquentielles, du nombre d'énoncés ou de séquences, de l'ambitus exploré etc.). Cet examen permet surtout de cerner les éléments cruciaux qui constituent la signature caractéristique de l'école égyptienne du *taqsīm* au '*ūd*, autrement dit al-*iqāma* et at-*tarjī'āt.* Aussi ces données, passées au crible de l'examen sémiotique modal, constituent-elles le biais privilégié par lequel chaque '*ūdiste* marque sa différence stylistique. C'est ainsi qu'il est permis de conclure que les enregistrements que Qaṣabgī a réalisés sur la période 1921-1927 mettent en exergue une importante évolution sur les divers plans organologique, technique, morphophonologique, syntaxique, stylistique et sémiotique.

Bibliographie

'ABD AL-WAHHAB, Muḥammad, 2007, *Riḥlatī, al-awrāq al-ḫāṣṣa giddan*, Commentaire par Fārūq Guwīda, Le Caire, Dār a-š-Šerūq.

ABBOTT, Djilda & SEGERMAN, Ephraim, 1974, "Strings in the 16th and 17th centuries", *The Galpin Society Journal*, Vol. 27, p. 48-73.

ABDALLAH, Tarek, 2009, *La virtuosité dans l'art du 'ūd en Égypte dans la première moitié du XXe siècle : approche analytique*, mémoire de Master en Musicologie, non publié, Université Lumière Lyon 2.

ABDALLAH, Tarek, 2010, « L'évolution de l'art du égyptien en solo à l'aune du 78 tours », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen,* no 4, Baabda, Editions de l'Université Antonine, p. 53-66.

ABDALLAH, Tarek, 2016, livret de présentation du double CD « Muḥammad al-Qaṣabgī. Le sultan du 'ūd », Fondation AMAR-Liban.

ABOU MRAD, Nidaa, 2004, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers de musiques traditionnelles,* n° 17, Genève, ADEM, p. 183-215.

ABOU MRAD, Nidaa, 2008, « Prolégomènes à une approche vectorielle neumatique de la modalité », *Revue des traditions musicales des mondes arabe et méditerranéen, n° 2* « Musicologie des traditions religieuses », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p.89-128.

ABOU MRAD, Nidaa, 2014, « Vecteurs génératifs modaux », *Musurgia,* vol. XXI/4 (2014), Paris, ESKA, p. 5-20.

ABOU MRAD, Nidaa, 2015, « Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqsīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī », *Revue des traditions musicales,* n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 26-62.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016a, « Réécriture grammaticale générative-transformationnelle des monodies modales », Sylvaine Leblond Martin (éd.), *Musiques*

orales, notations musicales et encodages numériques, Paris, CréatIC – Médiation culturelle, p. 32-75.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016b, *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

BARBIERI, Patrizio, 2006, "Roman and Neapolitan Gut Strings 1550-1950", *The Galpin Society Journal*, Vol. 59 (May, 2006), p. 147-18.

BOUËT, Jacques, 1997, « Pulsations retrouvées : outils de la réalisation rythmique avant l'ère du métronome », *Cahiers de musiques traditionnelles*, nº 10, « Rythmes », Genève, Ateliers d'Ethnomusicologie, p. 107-125.

BRAILOIU, Constantin, [1948] 1952, « Le giusto syllabique. Un système rythmique populaire roumain », *Annuario musical*, vol VII (version revue et corrigée d'une étude parue en 1948 dans *Polyphonie*), rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 153-194.

BRAILOIU, Constantin, 1951, « Le rythme aksak », *Revue de Musicologie* XXXIII, p. 5-42 ; rééd. 1973, *Problèmes d'ethnomusicologie* (textes réunis et préfacés par G. Rouget), Genève, Minkoff Reprints, p. 301-340.

CEULEMANS, Anne-Emmanuelle, 2008, « Cordes de boyau et instruments à manche à l'époque de Monteverdi », dans Awouters M., Ceulemans A.-E. (dirs.), *Orfeo sonio*, Bruxelles, Musée des Instruments de Musique, p. 163-203.

CHOMSKY, Noam, & HALLE, Morris, 1968, *The Sound Pattern of English*, New-York, Harper & Row. Réédition 1991, First MIT Press Paperback edition. Traduction française (partielle) de P. Encrevé, *Principes de phonologie*, Paris, Seuil, 1973.

CHOMSKY, Noam, 1957, *Syntactic Structures*, Mouton, The Hague, trad. fr. *Structures syntaxiques*, 1969, Paris, Seuil.

ḌAKIR BEY, Muḥammad, 1903, *Tuḥfat al-maw'ūd bi-ta'līm al-'ūd* [Le chef d'œuvre promis dans l'enseignement du *'ūd*] le Caire, Maṭba'at al-Liwā'.

DIK (ad-), Aḥmad Amīn, 1902, *Nayl al-arab fī mūsīqa al-ifranj wa-l-'arab* [L'acquisition souhaitée dans les musiques des Occidentaux et des Arabes], Le Caire, al-Maṭba'a al-kubra al-Amīryyia, Būlāq.

DURING, Jean, 1987, « Le point de vue du musicien : improvisation et communication », *L'improvisation dans les musiques de tradition orale*, Bernard Lortat-Jacob (éd.), Paris, Selaf, p. 33-44.

ERLANGER, Rodolphe d', 1930-1959, *La musique arabe*, I (1930), II (1932), III (1935), IV (1939), V (1949) et VI (1959), Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

FEKI, Soufiane, 2005, « Quelques réflexions sur l'analyse du *maqām* », *De la théorie à l'art de l'improvisation*, Mondher Ayari (éd.), Paris, Delatour, p. 137-155.

FELDMAN, Walter Zev, 2001, « Ottoman music », *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, S. Sadie (éd.), Londres, MacMillan.

FETIS, François-Joseph, 1869-1876, *Histoire générale de la musique*, Paris, Firmin-Didot.

GUETTAT, Maḥmoud, 2006, *Al-'ūd bayna diqqat al-'ilm wa asrār al-fan* [Le *luth* entre la précision de la science et les secrets de l'art], Ministère de l'information, Centre de Musique Traditionnelle d'Oman, Muscat.

ḤAMDI, Ṣiyānāt Maḥmūd, 1978, *Tārīkh 'ālat al-'ūd wa ṣinā'atuhu wa dawruhu fil-ḥaḍārāt aš-šarqiyya wal-ġarbiyya* [L'histoire du *'ūd*, sa construction et son rôle dans les civilisations orientales et occidentales]. 1e éd. Le Caire, *Dār al-Fikr al-'Arabī*.

ḪASSABA, Ġaṭṭās 'Abd al-Malak, 2009, *Alāt al-mūsīqa aš-šarrqyyia* [Les instruments de la musique orientale], Le Caire, *al-Hayy'a al-'āmma li-l-kitāb.*

ḪULA'I, Muḥammad Kāmil al-, 1904/1905 (R. 1993), *Kitāb al-mūsīqī a-š-šarqī* [Livre du Musicien oriental], Le Caire, Maktabat a-d-Dār al-'arabiyya li-l-kitāb.

ḪŪLI, Samḥā (al-), 1975, "al-Irtigāl wa taqālīduh fī al-mūsīqā al-'arabyyia", *Majallat 'Ālam al-Fikr*, n° 6, Koweït, p. 15-32.

KAMIL, Maḥmūd, 1971, *Muḥammad al-Qaṣbgī, ḥayyātuh wa-a'māluh* [Muḥammad al-Qaṣbgīm sa vie et ses œuvres], le Caire, al-Ḥayy'a al- ;iṣryyia al-'āmah li-t-ta'līf wa-n-našr.

LAGRANGE, Frédéric, 1994, « Musiciens et poètes en Égypte au temps de la Nahḍa », thèse de doctorat (n. p.), Université de Paris VIII, Saint-Denis.

LAGRANGE, Frédéric, 1996, *Musiques d'Égypte* [livre accompagné d'un CD anthologique], Paris, Cité de la Musique/Actes Sud.

MARTINET, André, 1960-1970-1971, *Éléments de linguistique générale*, Paris, Armand Colin.

MASSAQA, Miẖā'īl, 1899 (1840), *A-r-Risāla a-š-šihābiyya fī a-ṣ-Ṣinā'a al-mūsīqiyya* [*Épître à l'Émir Chehab, relative à l'art musical*], éd. Louis Ronzevalle, Beyrouth, Imprimerie des Pères jésuites.

MEEUS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, no 6 (2012), Baabda (Liban), Éditions de l'Université Antonine et Éditions Geuthner, p 11-18.

ROUANET, Jules, 1922, « La musique arabe », *Encyclopédie de la musique et Dictionnaire du Conservatoire*, Albert Lavignac (éd.), Vol V, Paris, Librairie Delagrave, p. 2676-2812.

ŠALFUN, Iskandar, 1922, *Rawḏat al-Balābil*, 3e Année, n°3, Le Caire, Maṭb'at Ra'amsīs.

SHILOAH, Amnon, 1972, *La perfection des connaissances musicales* [*Kitāb Kamāl Adab al-Ġinā'*], Paris, Librairie Orientaliste Paul Geuthner.

TOUMA, Habib Hassan, 1977, R/1996, *La musique arabe*, Paris, Buchet-Chastel.

VILLOTEAU, Guillaume André, 1823, « Description historique, technique et littéraire des instruments de musique des orientaux », *Description de l'Égypte*, Paris, vol. XIII, Imprimerie C.L.F. Panckoucke.

YUSUF, Zakaryyā, 1965, *Al-Kindī, Risāla fī al-luḥūn wa an-naġam*, Bagdad, édité par l'auteur.

YUSUF, Zakaryyā, 1971, *Ibn a-ṭ-Ṭaḥḥān, Ḥawī al-Funūn wa Salwat al-Maḥzūn* (Le livre des arts et de consolation des affligés), Bagdad, al-majma' al-'arabī li-l-mūsīqā, en collaboration avec Al-Markaz a-d-dawlī li-dirāsāt al-funūn a-t-taqlīdiyya.

Documentation électronique

ABDALLAH, Tarek, 2016, Muḥḥamad al-Qaṣabgī mugadid fan la-'ūd wa-ustāz al-asātiz [Muḥḥamad al-Qaṣabgī, l'innovateur de l'art du 'ūd et le maître des maîtres], URL : http://www.amar-foundation.org/qasabgi-article/?lang=ar.

WILLSON, B, Rachel, https://oudmigrations.com/.

Discographie

Exemple n° 1 : Ensemble Odéon (le '*ūdiste* Sayed a-s-Suwaysī, le *qānūniste* 'Abd al-'Azīz al-Qabānī, et le *nāyiste* 'Alī Ṣāliḥ), vers 1904, « Taqsīm Bayyātī», disque Odéon 31012.

Exemple n°2 : Dāwūd Ḥusnī, 1921, « Taqsīm Rāst mursal » disque Odéon 45984 (Face A).

Exemple n°3 : Kāmil Bey Rušdī, 1927, disque Baidaphon B-914078, « Taqsīm Bayyātī».

Exemple n°4 : Muḥammad al-Qaṣabgī, 1921, « Taqsīm Nahāwand » ; disque Odéon 47598.

Exemple n°5 : Ensemble Odéon1904, «Taqsīm Ḥigāz», disque Odéon 31016.

Exemple n°6 : Muḥammad al-Qaṣabgī, 1927, « Taqsīm Ṣabā », disque Gramophone 90-2 (Face B)

Improvisation et variation dialectale dans le monde du *maqām* : Une étude comparative des styles « arabes » et « turcs »

Nicolas ROYER-ARTUSO*

Le but de cet article est d'explorer certaines questions qui me semblent liées quand il s'agit de traiter de l'improvisation dans les traditions qui partagent le système du *maqām*[1]. Certaines de ces questions se situent à un niveau ontologique, voire métaphysique, d'autres à un niveau descriptif et méthodologique : de quelle communauté parle-t-on quand on parle de musique de *maqām ?* Comment analyser l'improvisation dans une tradition donnée ? Quelle est la relation entre une tradition et la nouveauté ? Dans quelle mesure l'improvisation est-elle un sous-ensemble de la composition musicale ? Quand peut-on réellement parler d'improvisation et non d'imitation ? Quel est le rôle de l'autorité dans une tradition, celui de la déviance (qui définit la tradition, et à quel moment le comportement déviant est-il accepté et devient-il partie prenante de la tradition) ? Quel type de connaissance (pratique et/ou théorique) est-il requis pour improviser ? Quel point de départ prendre pour expliquer le système (individualisme ou holisme méthodologique, c'est-à-dire quelle part donner à l'individu et au langage musical en tant que tel) ? etc. Ces problèmes théoriques sont le sujet de la première partie. Une fois les problèmes clairement circonscrits, la partie centrale de cet article constitue une tentative de réponse au défi posé par le problème de l'improvisation, et je tente d'y apporter quelques pistes de

* Musicien, linguiste et chercheur en sciences cognitives.

[1] Je parle dans cet article, sauf quand c'est mentionné explicitement, des traditions classiques, c'est-à-dire des traditions que l'on pourrait qualifier de musique de cour et de leurs dérivés immédiats. Je crois pourtant que le même type d'analyse peut servir pour toutes les musiques similaires ou liées. Par ailleurs, les musiciens n'étant en général pas mono-traditionnels (même à l'intérieur d'une « même tradition », puisqu'il existe toujours plusieurs maîtres à une époque donnée qui ne sont pas toujours d'accord entre eux, ne pratiquent pas exactement le même répertoire, etc.), ces musiques dont je parle exercent entre elles, de toute façon, une influence réciproque de type *dialectique*, de la même manière qu'en Occident les danses folkloriques ou les chansons de l'heure ont toujours influencé et été influencées (par) la musique de l'élite.

lecture qui permettraient un début d'analyse. Je prends ici la position que seule une grammaire de type génératif est en mesure de rendre compte de la connaissance nécessaire à l'improvisation, pour les raisons données dans la première partie. Il faut pour cela, bien entendu, être en mesure de produire une réponse à la question de savoir comment l'individu est en mesure d'acquérir cette grammaire, ce que je tenterai de faire en montrant les liens holistiques qui unissent les différents genres canoniques composant ces traditions, et les heuristiques impliquées dans le processus de l'individu mis en face de ces formes pour arriver à intérioriser la connaissance nécessaire.

Un des problèmes majeurs est celui de la classification des traditions : en effet, une délimitation plutôt stricte est généralement faite entre les écoles « turques » et « arabes »,[2] et les analyses ne font en général que réifier cette coupure initiale. Je tente ici de montrer que cette division ne tient pas, et que ce qu'il nous faut, c'est une forme de *dialectologie* des traditions concernées qui prenne pour point de départ le fait que les traditions du *maqām* ne respectent pas cette classification : la variation observée est aussi (sinon plus) grande entre les sous-groupes concernés qu'entre les groupes donnés par la division de départ. Traiter de musique « arabe » classique, par exemple, en prenant pour acquis l'idée que tous les « Arabes » partageraient une même grammaire musicale est un geste tout aussi politique que celui qui consisterait à traiter le français « de référence » comme la langue partagée par l'ensemble des communautés de France, et de dire que ce serait moins vrai pour les communautés vivant hors de ces frontières : les lignes de division ne suivent en fait jamais catégoriquement les frontières politiques.[3] Seules nos catégories d'analyse nous forcent à voir de la ressemblance là où il n'y en a pas toujours, et forcément, partant de ces prémisses, le résultat de nos analyses confirmera ces catégories (d'où la nécessité de comparer des ensembles plus larges de manières à être en mesure de déterminer si nos catégories sont réellement pertinentes).

Pourtant, et c'est le sujet de la dernière partie, malgré le fait que les « Turcs » et les « Arabes » partagent plus ou moins la même grammaire musicale, ou le même système, une différence majeure sépare ces groupes : il s'agit de la *qafla*, une forme stéréotypée de conclure la phrase musicale chez les musiciens « arabes ».[4] Bien que

[2] Les guillemets servent à indiquer que ces expressions sont un raccourci utile mais ne décrivant pas réellement la situation : que l'on pense aux Berbères d'Afrique du Nord, aux Kurdes, Arméniens et Grecs de Turquie, aux Turkmènes de Syrie et d'Iraq, etc. qui interagissent musicalement dans la communauté et produisent ou ont produit des œuvres maintenant considérées comme faisant partie du répertoire. Ces expressions sont le reflet de décisions politiques qui prennent en général un ou plusieurs élément(s) de l'identité de la majorité et/ou, plus exactement, du groupe dominant (ici les traits linguistiques et, plus problématiquement, ethniques), pour référer à l'ensemble des individus présents entre des frontières qui ont été créées de toutes pièces.

[3] Bien entendu, certaines décisions prises, de par leurs effets « performatifs », peuvent en venir à créer une plus grande symétrie entre l'analyse donnée et la réalité attestée (voir Anderson, 1983 à ce sujet). Mais, et c'est une des propositions que je soutiens, jamais au point d'empêcher les individus de contester (de façon explicite ou simplement dans leur pratique) cette prétendue homogénéité.

[4] La question de savoir quelle est la propriété essentielle qui distingue une langue ou un dialecte de l'autre est une question compliquée : on pourrait décider que la *qafla* est justement cette partie de la grammaire qui justifierait la distinction mentionnée. Je préfère considérer que le critère d'appartenance à une communauté partageant la même langue ou le même dialecte est celui de la possibilité de pouvoir interagir musicalement

les conventions relatives à sa forme changent d'une tradition « arabe » à l'autre, voire d'un musicien à l'autre, il s'agit bien d'une particularité que les « Turcs » ne partagent pas. Relativement à mon analyse de l'improvisation en musique de *maqām* donnée dans la deuxième partie, ce trait est analysé comme relevant de la structure informationnelle de la langue elle-même plaquée sur le type de discours qu'est l'improvisation dans ce type de tradition. Le même type de corrélation est établi pour les communautés « turques » et ceci explique une façon différente de conduire le discours et d'exploiter le matériau musical.

Improvisation et tradition

Quand il s'agit de répondre à la question de savoir ce que veut dire improviser dans une tradition, et improviser dans les traditions du *maqām*, plus spécifiquement, nous sommes confrontés dès le départ à plusieurs problèmes fondamentaux. L'improvisation est une activité créatrice de formes nouvelles[5], par définition. Conçu de cette manière, le problème de l'improvisation relève donc du problème plus général et extrêmement compliqué de la créativité, qui implique de nombreux sous-systèmes cognitifs différents. La créativité musicale est alors un sous-ensemble de la créativité en soi, et l'improvisation un sous-ensemble de la créativité musicale.[6]

Abordé de cette manière, le problème de l'improvisation, comme celui de la composition, pour les mêmes raisons[7], fait surgir immédiatement de nombreux

ensemble (voir Mufwene, 2001 à ce sujet). Je reviendrai plus en détail sur ce point, mais pour anticiper un peu, mon point de vue est que ce type de problème apparait quand on tente de réifier le système plutôt que l'individu, en lui donnant une puissance explicative au niveau de la détermination de l'action de l'individu qui ne me semble pas justifiée.

[5] Ou non prévisibles, car il se peut qu'un individu, par hasard, produise des formes qu'un autre musicien a déjà produites avant lui.

[6] Voir à ce sujet la superbe collection d'articles éditée par Darntall, 2002, et particulièrement son introduction. L'article de Hofstadter présente de nombreuses idées qui vont dans le même sens que ce que je présente ici.

[7] La composition peut dans un sens être analysée comme une improvisation qui a été transcrite d'une certaine manière (en mémoire, sur papier, etc.) après de nombreux essais selon les jugements esthétiques du compositeur. Ce qui pose la question (dont je ne traiterai pas ici) du statut des enregistrements, à cause de la fixité du matériel qui est proposé, et de l'impossibilité de dialoguer avec le musicien enregistré : dès le moment de leur apparition dans une tradition orale, on peut dire qu'il y a un bouleversement profond dans cette tradition. Une référence est enregistrée qui devient un socle commun pour de nombreux musiciens. Le problème est que tout n'ayant pas été enregistré, du moins dans les débuts (avec internet la situation devient incontrôlable), certains musiciens ont été choisis comme représentants de cette tradition, et ceci bouleverse le cours de la tradition en ce sens qu'une archive stable est maintenant présente qui sert de jalon pour mesurer les performances futures. La tendance d'aller regarder vers les plus anciens enregistrements que l'on a parce que considérés comme plus proches de l'essence de cette tradition, est donc dans un sens problématique : l'enregistrement et la transcription, logiquement, produisent une plus grande uniformité chez ceux qui pratiquent la tradition. On doit donc supposer qu'avant leur apparition, plus d'hétérogénéité existe (ce qui est confirmé par les plus anciens enregistrements : les musiciens différaient beaucoup plus dans leur style que les musiciens actuels. Le conservatoire est aussi responsable de ce fait, pour la même raison : celui-ci représente l'institution qui tranche sur ce que représente la tradition, et a souvent un caractère supra-communautaire, c'est-à-dire, dans le contexte moderne, *national*). Une fois le répertoire d'archives constitué, cette hétérogénéité tendra donc à disparaître, nous donnant justement l'impression d'une homogénéité relative des membres de la communauté. Je ne développerai pas sur ce point, mais il me semble que la seule position acceptable est la suivante : s'il l'on veut être traditionnaliste, il faut être extrêmement créatif, c'est-à-dire ne pas traiter le

problèmes métaphysiques (le problème majeur de l'identité et du changement, entre autres) et ontologiques (le problème de nos catégories d'analyse et celui de la réalité du système que l'on décrit, entre autres) : Que veut dire créer *dans* une tradition ? Que veut dire créer de nouvelles formes qui soient assez semblables pour être dites partie prenante d'une tradition (une tradition est-elle toujours en changement, et si oui, comment parler de *la* tradition) ? Qu'est-ce donc qui est vrai quand on parle d'une tradition (si une tradition est un système, et qu'un système est clos par définition, comment tracer les limites de cette tradition quand sans cesse apparait de la nouveauté) ; et quand on a affaire à une tradition orale, comment les membres de la communauté musicale connaissent-ils les limites à ne pas franchir (il n'y a pas d'archive) ? etc. Ce type de problèmes apparaît dans toutes les sciences humaines, dès que l'on tente de comprendre la relation existant entre l'individu et l'environnement social dont il fait partie. C'est la question de la liberté de l'individu face aux normes et contraintes sociales qu'il a assimilées ou, posé différemment, de la façon de poser le problème de la détermination du comportement de l'individu.

Je décrirai maintenant comment ce type de questionnement s'articule quand il s'agit de traiter des faits linguistiques. Puisque le linguiste est aussi à la recherche d'une grammaire prédictive qui rende compte effectivement des données rencontrées, il est confronté d'emblée au même type de questionnement. Je pense que la réflexion suivante est applicable à l'ensemble des sciences sociales (si on met de côté le type de données analysées) quand elles sont confrontées au problème de l'apport individuel, du changement et de ses causes, pour un système donné (système décrit généralement comme externe à l'individu et en même temps cause de certains de ses comportements ; voir plus bas la question relative à la méthodologie et au type d'explication causal nécessaire).

La première partie du problème consiste à comprendre ce qu'est un système et comment un système peut permettre à l'individu de générer un ensemble de phrases qui n'a jamais été généré par cet individu lui-même, ou par quiconque auparavant. La deuxième partie est liée à la première : ce qui a été produit n'a jamais été vu. Il est donc possible d'analyser cela comme prédictible de par les règles du système que l'on a décrit. Il est possible aussi qu'il faille de nouvelles règles pour le décrire. Deux options découlent de ce problème : 1) traiter l'exception comme un problème dû à une analyse incomplète de la grammaire ; 2) traiter ce cas comme la preuve d'un changement par rapport au système que l'on a décrit.

Il semble que ces questions, posées de cette manière, ne puissent recevoir de réponse définitive et que cette réponse dépendra en fait de notre théorie de ce qu'est la grammaire (le problème de l'exceptionnalité relativement à une règle et de son traitement théorique est une question majeure dans toutes les sciences). Ce pourquoi il est nécessaire de poser la question d'une autre manière : comment le changement est-il possible dans un système partagé ? Ce qui équivaut à poser la question suivante : comment passe-t-on du système X au système X' ? Et ceci, d'une certaine manière, pose la question de la détermination du comportement individuel : pour un

répertoire constitué comme un musée à quoi rien ne peut être ajouté, mais plutôt traiter ce répertoire (enregistrements et transcriptions inclus) comme un tremplin pour notre créativité.

comportement créatif respectant les règles du système, il n'y a pas réellement de problème, à part celui de comprendre comment l'individu a pu intérioriser ces règles (cette partie sera traitée dans la section suivante). Mais nous savons que le système change continuellement : comment cela est-il possible, étant donné que le système est ce qui permet de produire les comportements et du même coup est ce qui permet aux autres individus de comprendre la teneur de ces comportements (c'est le problème du traçage de limite : si on compare les productions X_1 et X_{10}, par exemple, on voit que l'on a affaire à deux systèmes différents. C'est par contre beaucoup moins clair quand on compare X_2 et X_3, ou X_9 et X_{10}, etc.)?

Je n'irai pas, faute de place, dans les détails de cette explication, mais l'idée plus ou moins partagée à l'heure actuelle est qu'il est impossible d'expliquer le changement sans prendre en compte l'individu dans la description de ce processus (voir Janda & Joseph, 2003 sur les problèmes du changement et du type d'explication nécessaire). Il semble que les problèmes d'analyse apparaissent à cause de notre vision de ce qu'est la *langue* : vue comme un système supra-individuel, elle est assimilée à un *organisme* qui change par lui-même, à cause de tensions qui existeraient entre les différents niveaux structuraux qui la composent (*ibid.*; Jones & Singh, 2005). C'est la position structuraliste qui tente d'étudier le système en lui-même, avec la conséquence qu'il est impossible d'expliquer comment il est possible de sortir du système.

Une position qui prend en compte de façon réaliste la situation du musicien en face de la tradition est plutôt la suivante : personne ne connait la tradition dans son ensemble. On est mis devant des bribes de traditions selon les hasards de notre histoire personnelle.[8] Le répertoire n'est jamais maitrisé dans son ensemble (ce qui est tautologique, dans le sens qu'au moment où l'on pourrait croire qu'on connait tout, de nouvelles formes sont crées ; seule une tradition qui n'a pas de continuateur, une tradition *morte*, peut être connue dans son ensemble), et par conséquent ceci s'applique de même aux règles du système, ce qui produira forcément la variation rencontrée. Que de la variation existe, tous les courants l'ont reconnu. Ce qu'il faut être en mesure de comprendre, c'est en quel sens cette variation peut être interprétée. Les problèmes apparaissent en fait quand on stipule que l'individu possède *une* grammaire fermée non réceptive aux diverses influences potentielles des autres systèmes existant dans sa communauté. Mais dès que l'on parle de styles *formels* et *relâchés*, de variation *sociale*, etc., il faut se demander dans quel sens *une seule* grammaire est en mesure de produire cela. Il est sans doute beaucoup plus réaliste de parler de multi-dialecticité, relativement aux micro-traditions concernées (l'individu naviguant d'une micro-tradition à l'autre), et, du même coup, de parler des influences, interférences, que la proximité de ces grammaires implique pour comprendre les productions nouvelles (j'ai développé des idées semblables sur la langue turque dans

[8] C'est un des problèmes majeurs pour de Saussure (1968, p. 30) : « La langue est un trésor déposé par la pratique de la parole dans les sujets appartenant à une même communauté, un système grammatical existant virtuellement dans chaque cerveau, ou plus exactement, dans les cerveaux d'un ensemble d'individus ; car la langue n'est complète dans aucun, elle n'existe parfaitement que dans la masse ». Gasparov (2013) analyse très bien comment ce type de problèmes, insurmontables quand posés dans ces termes, empêcha sans doute de Saussure de produire une littérature plus abondante.

un texte qui paraîtra bientôt). Et cela n'est réalisable que par l'individu mis en face de ces données complexes : c'est le résultat d'une interprétation.

Quand tout ceci est pris en compte, il me semble que la seule issue possible est de prendre le point de vue suivant : l'individu est le seul point de départ possible pour l'analyse en tant que point d'arrivée de multiples micro-traditions et en tant que théoricien de ce qui constitue cette tradition (ce qui implique que l'individualisme méthodologiquement est la seule position tenable pour le type de questions dont il est question ici ; voir Udehn (2001) pour une histoire de cette position dans les sciences sociales et (Di iorio, 2015) pour une modélisation cognitive de cette position). Pour expliquer les productions d'un individu, il faut regarder sa connaissance et donc sa théorie de ce qui constitue la tradition : en effet, plusieurs théories sont possibles pour expliquer les mêmes données, et il n'est jamais certain que tous les individus développeront la même analyse. De plus, chaque individu possède une histoire unique quant aux formes qu'il a rencontrées, et c'est le corpus qu'il a acquis, en plus de l'analyse théorique particulière qu'il en aura donné, qui détermineront ses productions créatives futures : en effet, c'est seulement quand il lui faudra créer de nouvelles formes que l'on pourra avoir un aperçu de sa connaissance particulière du système. C'est ce qui explique que le changement est en mesure de se produire : si les individus développaient tous la même théorie, et que cette théorie est ce qui permet de générer les phrases nouvelles, il n'y aurait pas moyen que du changement se produise.[9] Le processus impliqué ici est ce qu'il est convenu d'appeler *réinterprétation*. Et ceci ne peut se passer qu'au niveau individuel. Même si cette réinterprétation est enseignée, cela revient au même : l'individu qui enseigne, ou celui qui lui a enseigné, etc., a lui-même dû arriver à cette analyse particulière. Ce qui implique que les questions de l'autorité, de la norme, de la théorie acceptée et celles du même type renvoient du même coup à un compromis entre des visions d'*individus*, même s'il n'est pas toujours possible de savoir lesquels.

Nous devons donc dépasser la simple analyse musicale cherchant à rendre compte des règles nécessaires à la description des formes que nous analysons et arriver à un modèle qui permette de prédire quel type de formes jamais rencontrées *pourraient* advenir : découvrir quel type de *grammaire* peut produire tel type de résultats, sans prendre pour acquis que tous les individus d'une communauté partagent exactement la même grammaire (pour éviter de se retrouver avec le même problème : expliquer le changement). Sinon, tout ce que l'on sera en mesure de faire, c'est de comparer un répertoire clos en y découvrant des corrélations possibles, corrélations qui risquent d'être anéanties dès que des formes nouvelles seront inclues dans le corpus qui ne seraient pas compatibles avec les analyses données : il faut voir le système comme ouvert *par définition*. Dans un sens, l'analyse musicale est exactement ce que chaque musicien d'une tradition donnée fait indépendamment, en cherchant des constantes dans les patterns auxquels il est confronté. Ce qu'il faut, c'est être en mesure de comprendre le passage d'une confrontation aux données musicales (toujours

[9] C'est l'autre versant du problème que pose le fait de postuler que tous les individus partagent exactement la même culture ou tradition. Posé ainsi, il est difficile de comprendre comment il se fait qu'il puisse y avoir changement.

partielles relativement à l'ensemble des formes existantes et sujettes à des variables comme la fréquence, c'est-à-dire au fait que certaines pièces, certains *maqāms* voir certaines formes sont plus sujets à être pratiqués que d'autres) à la création de nouvelles formes. Ce qui implique de découvrir la connaissance nécessaire à cette pratique et les heuristiques nécessaires à l'élaboration de cette connaissance. Et ceci, en gardant à l'esprit que cette analyse se doit d'être réaliste d'un point de vue cognitif et compatible avec l'analyse d'autres formes de connaissances.

Les deux buts que je m'assigne à partir d'ici sont les suivants : 1) développer une grammaire de l'improvisation pour les musiques concernées (un projet de grammaire pan-dialectale, d'une certaine façon, qui comprendrait ce qui est commun et de ce fait permet la communication entre les communautés qui n'interagissent pas fréquemment entre elles : ultimement, une grammaire individuelle qui partage suffisamment de recoupements possibles avec celle des autres, parce que justement développée par la pratique commune et la construction à partir d'un répertoire minimalement commun) et 2) proposer une explication des différences entre les styles « arabes » et « turcs » (une explication de la *qafla*). Dans la discussion qui suit, j'aurai recours à des expressions qui renvoient à l'idée de grammaires effectivement partagées par tous les membres des micro-traditions ou communautés concernées : c'est un raccourci que je prends mais qui ne doit pas faire oublier ma position sur la pertinence d'une explication en termes de catégories relevant du collectif et celles relevant de l'individu.

Une dialectologie générativiste de l'improvisation dans les musiques de *maqām*

En 2013, dans un texte portant sur la variation phonologique segmentale des musiques de *maqām*, j'ai montré que cette variation produit une différence grammaticale négligeable sur le système partagé (Royer-Artuso, 2013). Tout au plus peut-on parler de différence *allophonique*, c'est-à-dire une différence de surface qui ne change en rien la structure systémique des oppositions phonémiques. De plus, cette variation ne peut expliquer la division « turc » / « arabe » puisque les différences existantes ne respectent pas cette division : les « Arabes » ne sont pas tous d'accord sur l'intonation à utiliser, les « Turcs » de même (voir les références que je cite). J'ajouterai que ceci se trouve aussi à l'intérieur d'une même micro-tradition où des lignes de transmission divergent à l'intérieur même d'une supposée communauté homogène et où les musiciens peuvent appartenir à plus d'une micro-tradition et de ce fait être multi-dialectaux (voir plus haut la discussion sur le multi-dialectalisme). D'un autre côté, j'ai aussi avancé l'idée que l'intonation n'est pas séparable des motifs, des phrases, etc., dans lesquels les notes à intoner se trouvent à exister. La phonologie des musiques de *maqām*, si l'on peut utiliser cette image, n'est donc pas le lieu où trouver une explication des différences.

Si l'on continue les analogies avec les phénomènes linguistiques, le deuxième niveau dans lequel une distribution complémentaire peut être découverte, si l'on part d'une vision préthéorique du système, c'est la phrase musicale en tant que telle. Une phrase musicale d'un certain type est en opposition paradigmatique avec une phrase

d'un autre type (Rāst versus Bāyyātī, par exemple). Comme dans tout système, un réseau d'opposition paradigmatique est en jeu : si je produis telle structure ou forme, c'est par rapport à toute autre structure ou forme qui aurait pu occuper la même place au niveau syntagmatique. Il s'agit d'un choix et ce choix est mis en relation avec ce qui n'a pas été choisi. Je m'attarderai plus loin sur la question de la sémantique musicale, mais je peux anticiper en disant que ce choix est, pour la musique, ce qui relève sans doute de façon la plus proche de ce que l'on pourrait appeler *création de sens*, si l'on combine cette idée avec celle d'*autoréférence* (ce qui est produit pointe vers d'autres productions musicales de même type, contrairement à la sémantique linguistique qui pointe forcément à un moment vers le monde, la réalité extralinguistique ; voir à ce sujet Meeùs, 1992 et Abou Mrad, 2016, ch. 4). Cette opposition paradigmatique, en musique modale, se trouve ancrée d'une certaine façon dans la différence des intervalles faisant partie de la phrase musicale. Mais cette explication n'est pas suffisante : l'idée de suite d'intervalles ne permet pas de rendre compte exactement de cette opposition, puisque chaque *maqām* possède des particularités motiviques et procède d'une modalité résolument formulaire (Abou Mrad, 2016, ch.3 et 5).[10]

Je prendrai à partir de maintenant la position que le système d'opposition de base (paire minimale) se situe au niveau du motif musical modal qui permet de rendre compte 1) de l'intonation et 2) des phrases, suites de motifs (souvent récursivement utilisés, par répétition sur la seconde, puis la seconde de celle-ci, par exemple) placés dans une série au niveau syntagmatique. Il y a donc, minimalement, dans la grammaire de l'individu, un répertoire de motifs et une syntaxe permettant de les relier pour en définitive arriver à un discours musical cohérent.

Je prendrai la position que ce qui vient d'être décrit est en gros partagé par les différentes micro-traditions partageant le système du *maqām*. L'intonation est allophonique relativement au système de phonèmes existant ; les motifs similaires, du moins, ne présentant pas de coupure permettant la réification de la distinction « arabe »/« turc ». Le fait que des musiciens aient pu passer d'une métropole à une autre et jouer avec des musiciens d'un autre dialecte, ou qu'une mélodie ait pu passer d'une communauté à une autre, et ce, sans problème autre qu'un nivellement de quelques détails allophoniques et stylistiques mineurs, atteste qu'il ne s'agit pas de

[10] Ce dernier point est controversé, mais me semble confirmé par le fait que les modes, dans ces musiques, ne peuvent être analysés comme de simples « gammes » en opposition l'une à l'autre. Cette dernière position, celle d'une vision modale strictement scalaire, je l'ai entendue défendue dans plusieurs contextes, mais elle ne saurait expliquer la plupart des musiques de *maqām* que l'on trouve. En effet, de la musique andalou-maghrébine à l'école d'Alep, du *maqām 'irāqī* à l'école d'Istanbul, une « gamme », dans le sens occidental du terme peut représenter plusieurs modes différents (la relation entre Huseynī, Bayyātī et 'Uššāq, par exemple). Je pense que cette position, assez récente, est venue avec le désir de faire entrer la musique de *maqām* dans une analyse musicologique structurale et statique de type européen. Elle ne correspond pourtant pas aux données historiques, ni aux approches proprement analytiques musicales qui privilégient une acception formulaire de la modalité (Abou Mrad, 2016, ch 5). Je pense aussi que cette analyse simplificatrice s'est répandue avec les styles plus légers qui ont été transmis à travers le monde arabe (au cours des dernières décennies) par des artistes, essentiellement d'Egypte, qui n'étaient pas familiers avec les formes les plus savantes et/ou qui avaient un fort penchant à l'européanisation. Dans un sens, ceci cadre exactement avec les discussions précédentes : un individu peut, de par son influence sur une communauté, avec l'aide des médias dominants, réorganiser le système en le réinterprétant.

langues différentes, mais de dialectes qui demandent seulement un temps d'adaptation pour en assimiler les subtilités (bien entendu, si on regarde le côté purement musical/instrumental, sans s'attarder du côté des textes mis en musique ; à certaines époques, pourtant, les chanteurs eux-mêmes étaient multilingues et pouvaient chanter dans plusieurs langues, ce qui est encore le cas des imams de Turquie, des Arméniens d'Alep, des Turkmènes d'Iraq, etc.).

Une fois que cela est dit, il faut maintenant voir comment se construit cette connaissance chez le musicien. Et, avant de commencer, seulement rappeler que le *maqām* est le centre de cette musique : le but du musicien, du compositeur et de l'improvisateur est de correctement rendre les particularités du *maqām* choisi, en y ajoutant bien entendu sa touche personnelle.[11]

Comment découvrir les particularités d'un *maqām* particulier ? C'est en fait le même problème que le problème général de découvrir ce qui constitue l'identité d'un objet donné si on le regarde de plusieurs points de vue différents, ou de trouver ce qui rassemble les objets différents auxquels on réfère par un même concept, etc. : un problème cognitif apparaissant pour de nombreuses tâches différentes. Je supposerai ici que la seule manière de découvrir ce que l'on appelle le *même*, caché sous différentes formes, est par la comparaison des formes de manière à découvrir ce qui fait en sorte qu'on les présente comme différentes variations de cette même chose (par exemple, le *maqām* Rast).

J'ai développé une conception de l'hétérophonie partiellement différente de celle que l'on trouve généralement dans la littérature (Royer-Artuso 2012a). Dans ce travail, je remettais en question l'idée partagée que l'hétérophonie est une texture ayant à sa source une même mélodie simultanément jouée de diverses manières par des musiciens en fonction des ajouts ornementaux et de la liberté créatrice prise relativement à cette mélodie. Je ne crois pas que cette idée soit fausse, mais je crois qu'elle est incomplète et ne prend pas en compte ce que veux dire faire partie d'une tradition orale. Si j'ornemente sur une mélodie et que quelqu'un apprend cette variante, il n'a aucun moyen de découvrir la version que j'ai représentée en mémoire : il n'a que le résultat comme input, et c'est cela qu'il intériorisera. Et il fera de même pour ses étudiants. Ce qui existe dans une tradition orale, ce sont des lignes de transmission qui divergent forcément dans les représentations transmises, à force d'ajouts et de retraits.

Qui plus est, quand on écoute une pièce jouée hétérophoniquement, le processus de conversion de cette texture en une mélodie est en soi problématique : quel instrumentiste joue la *vraie* version, lequel faut-il suivre, etc. Je pense que le processus de découverte des structures d'un *maqām* donné suit exactement le même

[11] Ce que je tente ici, c'est une analyse qui ne prend pas en compte des variables telles que l'inspiration, le talent, etc., qui, en plus d'être très difficiles à mesurer et quantifier, ne permettent pas de généralisation possible. Tout ce que l'on pourra faire c'est de regarder tel individu relativement à ses propres productions musicales et tenter de trouver des constantes. Et il y a fort à parier que même ce travail ne sera pas très explicatif. Pourtant, je pense que dans un sens l'individu et son histoire sont quand même les endroits où regarder, mais que certains mécanismes d'apprentissage et de développement d'heuristiques sont communs aux divers musiciens et que ces derniers sont ce sur quoi il est important de se pencher.

principe : 1) une mélodie, une pièce donnée, permet(tent) d'accéder à des variantes, ce qui permet de cette façon de découvrir des processus de création d'équivalence paraphrastique (j'ai appelé ça des algorithmes) ; ce qui permet de maitriser déjà de nombreuses techniques pour rendre une « idée » modale de plusieurs manières différentes ; 2) pour plusieurs productions faisant partie d'un *maqām* particulier, il faut comparer pour faire la part du semblable et de la différence. L'hétérophonie n'est donc pas qu'une texture nécessitant plusieurs musiciens jouant simultanément. Quand un individu écoute une mélodie qu'il connaît (et ici la question de ce que veut dire *connaître* est paradoxale, métaphysiquement parlant), mais que celle-ci est rendue différemment de la représentation qu'il en a, on peut aussi parler d'hétérophonie, puisque deux variantes sont effectivement en jeu. De même, une fois que plusieurs formes sont catégorisées comme faisant partie du même *maqām*, l'individu compare d'une certaine façon chaque élément au reste des mélodies de cet ensemble, et peut de cette manière considérer certains éléments comme des variantes d'autres éléments trouvés ailleurs. Certains algorithmes de transformation pourront être découverts, certains particuliers à l'individu en raison des matériaux musicaux que seulement lui met en relation. Plus on aura de représentations différentes faisant partie de la catégorie des pièces en Rāst, par exemple, plus on aura d'éléments pour découvrir ce qui fait la particularité de ce *maqām*, mais aussi, ce que peuvent être les limites de la variation acceptée ou acceptable. Par le même procédé, les motifs sont découverts ainsi que l'intonation particulière à ce *maqām*. Ensuite une théorie telle que la théorie des tétracordes, du *seyyir*, etc., peut être systématisée. Le travail du musicien est en fait le même que celui du théoricien : un processus dialectique de comparaison-théorisation-comparaison-etc., des différences/ ressemblances.

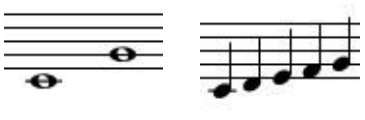
Je pense que le même processus est en jeu quand il s'agit de découvrir les règles pour improviser[12] : il faudra avoir au moins deux exemples de *taqsīms* et/ou, plus spécifiquement, au moins deux exemples de *taqsīms* dans un même *maqām*. Bien entendu, plus il y aura d'exemples (de représentations) disponibles, plus riche sera la connaissance. Plus les exemples seront différents, plus il sera possible de développer un discours original, qui ne sera pas que de l'imitation : la connaissance d'un musicien naviguant à l'intérieur de plusieurs micro-traditions sera donc beaucoup plus riche puisque les inputs seront plus difficiles à convertir en une représentation, et le champ des possibilités beaucoup plus grand pour lui. La pratique aussi est importante : en solitaire, pour comparer notre propre production avec les modèles ; en public (les cours avec le/les maitre(s) inclus), de manière à avoir du feed-back sur l'adéquation entre notre production et les modèles visés.

[12] Je pense que l'on peut clairement parler d'une forme musicale pour le *taqsīm*, ce qui veut dire ici : possédant des ressemblances structurales suffisantes pour que l'on puisse parler de *même type d'objet*, et du même coup, il est possible de prédire plus ou moins certaines propriétés de ce qui adviendra. Ce que je ne sais pas, c'est si, historiquement il y avait un apprentissage prescriptif/normatif de cette forme, et à quel point on indiquait les règles à suivre, à quel point on faisait mémoriser phrase par phrase des exemples de *taqsīms*, etc. Ce que je sais, c'est que l'arrivée de l'enregistrement a fondamentalement changé la donne (Lagrange, 2015), comme pour toute la tradition d'ailleurs (l'arrivée des transcriptions, une autre forme d'archive, a eu des effets aussi sinon beaucoup plus dramatiques sur ce type de tradition : voir Royer-Artuso 2012b). Certains *taqsīms* sont maintenant mémorisés comme des compositions finies, voir même transcrits pour des objectifs pédagogiques.

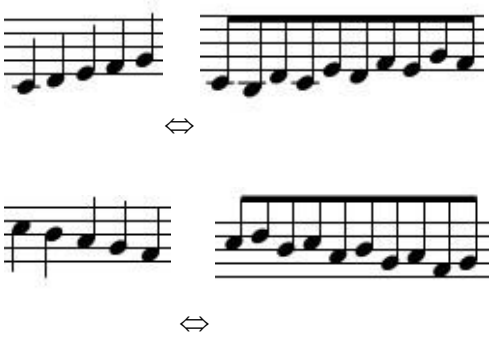
Je tenterai maintenant une simulation de ce processus à partir de deux algorithmes (parmi les nombreux autres) que l'on peut développer à travers une écoute « hétérophonique ». Ce qui suit s'appliquera tant à la composition qu'à l'improvisation (si l'on peut réellement séparer ces deux activités musicales). Une note est de mise ici : quand je distingue une version « simple » de sa contrepartie « complexe », il ne s'agit pas de la version *originelle* comparée à la version *ornementée*. Il serait illusoire de prétendre connaître *la* version originelle : rarement, dans une tradition orale, sait-on ce que le compositeur avait en tête. Tout ce dont il s'agit, ici, c'est de deux versions que l'on dit être « de la même pièce », ou deux improvisations que l'on dit être « dans le même *maqām* ».

Ces deux algorithmes peuvent être caractérisés (très schématiquement) comme :

1) « remplissage de l'espace entre deux notes, par les notes consécutives du *maqām* qui les séparent » :



2) « remplissage d'une série de notes ascendantes ou descendantes par l'insertion de la note précédente (inférieure en mouvement ascendant et supérieure en mouvement descendant) entre chaque paire de notes » :

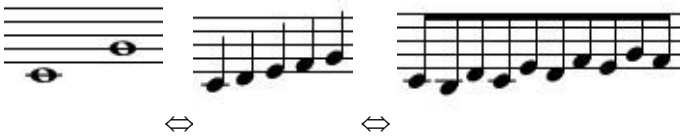


Note : pendant l'écoute hétérophonique, il n'est pas important de savoir si les algorithmes de conversion ont été produits sur l'instant ou s'ils reflètent une interprétation mémorisée : ceci est une connaissance historique, diachronique, mais qui n'est pas pertinente pour une analyse synchronique.

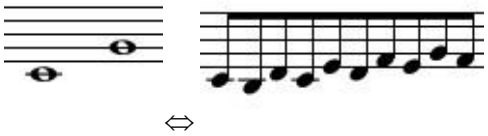
Les flèches bidirectionnelles indiquent que la conversion peut être faite dans les deux sens. En effet, un musicien peut décider qu'une série de notes ne fait pas partie de la mélodie mais est plutôt le résultat d'un processus d'ornementation. Ces algorithmes de conversion peuvent donc aussi assurer une simplification de la mélodie donnée. Par la conversion de la version « complexe » à la version « simple », nous pouvons donc voir, par applications successives de ces conversions simplificatrices, apparaître une sorte de « Urlinie » selon le lexique schenkérien (voir Forte & Gilbert 1982 et Meeùs, 1993b). On peut sans doute aussi arriver à une analyse sémiotique

modale, avec ses réductions nucléaires (à base d'une paire oppositive de chaînes de tierces) permettant une appréhension morphophonologique générative (Abou Mrad, 2012, 2016). Mais la façon dont le musicien codera cette information sera particulière à son expérience et à sa personnalité cognitive, en quelque sorte. Quiconque a enseigné la musique sera, je pense, d'accord avec moi sur ce dernier point.

Ces algorithmes peuvent être combinés de la manière suivante :



qui pourra donner une conversion directe



Le répertoire nous donne accès aux notes importantes de la progression. Souvent, les notes plus longues donnent de l'information sur les arrêts qui sont nécessaires. Les notes qui sont « placées » à l'endroit des temps forts sont souvent, aussi, importantes du même point de vue (les notes longues sont souvent placées à l'endroit des temps forts, mais ceci n'est pas une règle catégorique). Ces notes (« piliers structurels ») seront liées par les motifs découverts et/ou par les paraphrases découvertes en écoute « hétérophonique ».

Ce qui vient d'être décrit devra ensuite, pour la composition, être plaqué (*mapping*) sur une structure rythmique préétablie, et subir les ajustements nécessaires à cette insertion. Ce processus sera différent pour l'improvisation. En effet, par la comparaison de *taqsīms* différents, on découvre une particularité rythmique spécifique à l'improvisation en musique de *maqām*.

L'improvisation en musique de *maqām* n'est, en solo, c'est-à-dire quand aucun support rythmique n'est donné par d'autres musiciens, pas mesurée comme les pièces vocales ou instrumentales composées (ou comme le *taqsīm* mesuré – improvisé sur un ostinato – de la tradition arabe du Mašriq) : on ne peut pas y appliquer le clic d'un métronome qui soit constant d'un bout à l'autre. Mais un tempo de pulsation (fluctuant) est quand même présent de façon sous-jacente. Il s'agit selon moi d'une des propriétés les plus idiosyncratiques à l'improvisateur : souvent, on reconnaît un musicien à son tempo intérieur, c'est-à-dire à la façon dont il donne le rythme à ses phrases par l'ostinato qui entrecoupe les phrases proposées. Certains musiciens ont un ostinato rythmique lent, certains, un ostinato rythmique plus rapide.

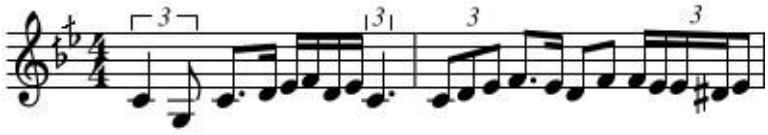
Nidaa Abou Mrad (2015) et Tarek Abdallah (2015) affirment que les paradigmes métriques de la poésie arabe constituent la principale assise de la morphologie rythmique des *taqsīms* dans la tradition musicale artistique arabe du Mašriq. Or, on trouve ceci partagé par certains musiciens d'Istanbul, par exemple, que l'on sait ne

pas être arabophones[13]. Cela dit, l'élite ottomane dont provenaient beaucoup de musiciens importants, maitrisait en général plusieurs langues, dont l'arabe (Lewis, 2000). Il se peut donc qu'au départ, cette influence ait été réelle. Mais synchroniquement, cela n'explique pas que des non arabophones possèdent cette connaissance métrique-rythmique.

Mon analyse explique ce fait de la manière suivante : peu importe la motivation initiale de ce comportement musical, on peut arriver à assimiler cette particularité en comparant des productions. Si j'ai écouté des *taqsīms* qui ont tous une rythmique de ce type, il n'y aura pour moi aucune autre manière de développer un discours qui ne possède pas cette particularité. Cela dit, je suis d'accord avec l'idée qu'une différence réelle existe si l'on compare les musiciens « turcs » *actuels* avec les musiciens « arabes ». Seuls les musiciens qui prennent comme référence le style ancien (c'est-à-dire les plus vieilles archives sonores disponibles) ont cette rythmique en commun avec les « arabes » (ce qui montre aussi à quel point l'archive sonore a créé une rupture dans la méthode de transmission de ces traditions). Les musiciens de la « nouvelle école » ont par contre un style d'improvisation beaucoup moins « rythmique ». Un autre point est également important ici : dans la prochaine section, je parlerai des *évidences externes* pour montrer comment certaines parties de la grammaire peuvent être jugées existantes quand on voit les effets qu'elles ont sur l'apprentissage d'une autre grammaire. Cette rythmique n'est, dans mon expérience, jamais transférée par les musiciens « arabes » quand ils apprennent le style « turc » (actuel). Ce qui me fait penser qu'il s'agit moins d'une connaissance grammaticale sous-jacente qu'une connaissance des structures de surface.

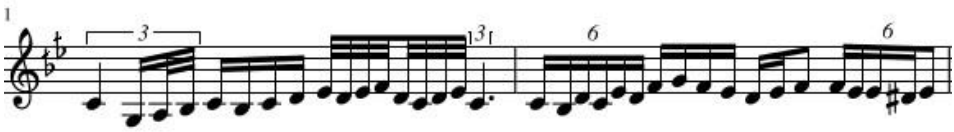
Voici une simulation de *taqsīm* basée sur le Samā'ī Rāst de Tatyos Efendi et les algorithmes que j'ai décrits (j'ai choisi cette pièce parce que c'est ce *maqām* qui est le plus fréquemment abordé dans le *taqsīm*, tant par les musiciens « arabes » que par les musiciens « turcs ». Un effet de fréquence, difficile à modéliser, est aussi sans doute en jeu pour décrire quels motifs sont plus utilisés que d'autres dans une certaine communauté de musiciens. Il s'agit d'un paramètre important, sans aucun doute, qui a des répercussions sur le discours musical. Malheureusement je ne pourrai approfondir cette question) :

Voici les deux premiers *khana* du Samā'ī :

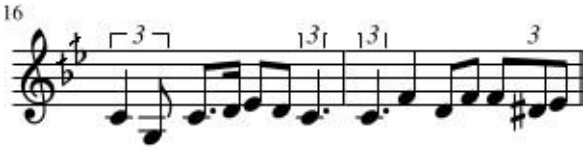


Voici les mêmes *khana* « ornementés » selon les algorithmes décrits plus haut :

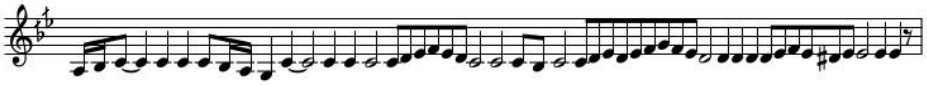
[13] Markos Melkon est un bon exemple ; voir le lien que je donne en discographie.



Voici les mêmes *khana* « ornementés » par « conversion simplificatrice » :



Et voici un exemple d'improvisation qui peut en découler si on prend le squelette du Samā'ī, qu'on lui applique les deux algorithmes décrits plus haut et qu'on calque le résultat sur un ostinato rythmique propre au *taqsīm* :



Il faut souligner qu'il s'agit d'un résultat prenant en compte les phrases d'une seule pièce et seulement deux algorithmes. Un maître aura, bien entendu, dans son bagage un nombre infiniment plus grand d'exemples et d'algorithmes de conversion.

On peut comparer l'analyse que je viens de présenter ainsi que les résultats qu'elle produit avec cette partie d'un *taqsīm* en Rāst de Yorgo Bacanos. Il s'agit d'*une* analyse dans le sens où *mes* connaissances me permettent de générer ce *taqsim*, ou, dit différemment, d'en comprendre la grammaticalité (en comprenant les références motiviques et hétérophoniques/paraphrastiques, c'est-à-dire en faisant un *mapping* avec des structures connues ou pouvant générer les mêmes résultats). Un autre musicien aura bien entendu une autre manière d'en rendre compte, d'autres liens entrant en jeu pour lui. Voici l'extrait (que l'on trouve dans les archives du Chœur d'Etat turc[14]) :

[14] J'ai transposé l'extrait en do par esprit de cohérence.

Note : l'arrêt sur *dugah* (*ré*), motivé ici, si l'on se réfère au Samā'ī, par le temps fort sur lequel ce degré apparaît (mais motivé surtout par tout le répertoire conjointement, « hétérophoniquement » comparé), vient dans la prochaine phrase.

Au terme de cette discussion, il me semble important de voir en quel sens l'analyse de la connaissance qui vient d'être présentée diffère de la simple *imitation*. Ce que je propose est en fait une analyse de l'improvisation comme une combinatoire d'éléments déjà rencontrés sous des formes paraphrastiques, ou des liens qui ont été créés entre différents matériaux musicaux rencontrés. Ce qui me semble important ici, c'est de faire la part des choses entre cette connaissance proprement dite, et la mise en œuvre de cette connaissance dans un discours créatif. L'individu qui a acquis l'habileté de construire de nouvelles phrases peut être décrit comme possédant la connaissance nécessaire, c'est-à-dire une grammaire. Cela dit, il est possible et sans doute probable (ce que je crois) qu'il ait développé une grammaire (partiellement) différente de celle des autres individus mais produisant le même type de résultats, et ce, en raison de son histoire personnelle et des individus qu'il a côtoyés pendant sa période d'apprentissage. Ayant fait une moyenne de ce que l'on pourrait appeler les *clichés* de sa tradition, il est finalement en mesure de créer de manière récursive un discours possédant les éléments (patterns) qu'il a pu découvrir, et jouer avec eux de manière à produire des syntagmes qui sonnent *natifs* à la tradition concernée, mais nouveaux de par leur amalgame particulier. Et ceci par un jeu portant sur nos anticipations, ce que Huron (2006) montre de façon convaincante être à la base de l'effet musical : ayant assimilé les règles du jeu, nous pouvons d'un coup briser les attentes et ceci créera l'effet voulu. Il va sans dire que pour être en mesure de déjouer les anticipations, il est nécessaire de connaître ce qu'elles sont.

La question devient maintenant la suivante : dans quelles limites peut-on dévier (question liée aussi à celle de savoir *qui* décide) ? Dans mon expérience avec des maîtres et collègues musiciens, cette question des limites est en général la plus complexe, et celle qui ne reçoit que très rarement la même réponse de la part de tous. Et ceci est explicable de la même manière : chaque musicien est maitre d'une partie de la tradition, et en même temps le lieu de multiples points de rencontre entre des traditions qui se chevauchent (« folklore », musique religieuse, cantillation coranique, tradition particulière à une microrégion, tradition suprarégionale, etc.). Le système d'acceptation de la nouveauté me semble suivre un type de jurisprudence de type "Common Law", qui stipule sur les nouveaux cas en fonction de décisions qui ont été prises par le passé. On regarde les exemples que l'on connaît, idéalement ceux des musiciens et compositeurs qui sont les plus prisés de l'avis de tous (et ceci change d'un groupe à l'autre), puis les chants jugés les plus représentatifs du *maqām* donné, etc., et on juge à partir de cela des créations nouvelles. Un point reste à ajouter : souvent ces maitres auxquels on se réfère ont en leur temps été considérés comme marginaux (voir complètement fous), et ce n'est que le temps qui a fait que leurs apports ont été intégrés au répertoire. Dans un sens, il n'est pas possible de prévoir ce qui adviendra d'une tradition, puisque les choix de ce qui entre et ce qui n'entre pas dans le répertoire dépend de choix esthétiques et de facteurs liés à l'influence

qu'aura celui qui choisit sur le reste de la communauté.[15] On peut même parler de bifurcation majeure dans certains cas, quand l'apparition d'un novateur contraint les autres à choisir leur camp (je pense par exemple au cas de l'école du *ney* à Istanbul, où, dès le moment où cet instrument est choisi, il faut du même coup choisir son école, son groupe d'appartenance). Dans le langage de la théorie de l'évolution, il s'agit d'une *catastrophe*.

Une différence grammaticale : le noyau vs la périphérie

J'ai présenté jusqu'à présent une défense de la notion de grammaire (générative) individuelle comme lieu de passage obligé entre la question du système supra-individuel et la possibilité de créer des formes nouvelles, et de ce fait, de la possibilité de comprendre comment le changement, une composante nécessaire à l'explication, est possible. J'ai fait des analogies avec plusieurs composantes de la grammaire linguistique (allo-intervalles, allomorphes et paraphrases), mais ai laissé la question de la sémantique musicale de côté. Cette question a fait couler beaucoup d'encre, et le débat est loin d'être terminé (voir Bernstein, 1976, Nattiez, 1990, Meeùs, 1992, 1993a, 2012 – ce dernier texte étant plus spécifiquement dédié aux types de traditions qui nous occupe ici, de même que Abou Mrad, 2016, ch. 4 – etc. et Besson & Schön 2003, Patel, 2008 et Jackendoff, 2009, pour des approches récentes). Je pense par contre qu'une chose est claire : il n'y a pas vraiment de référent extralinguistique (mondain) en musique[16] et de ce fait, l'analogie ne tient pas. Aucune adéquation à la réalité ne donne les conditions de vérité d'une phrase musicale et aucun acte de langage et effet pragmatique n'est possible en musique (à part le fait de créer un effet émotionnel, dont il faudra rendre compte d'une certaine manière). Seul un jeu purement formel semble avoir lieu. Le seul type de référence qui me semble en jeu est l'autoréférence (Meeùs, 1992) : en effet, chaque phrase de musique choisie renvoie d'une certaine façon à toutes les phrases du même type en tant que contexte de compréhension, mais aussi à toutes les phrases qui n'ont pas été ou qui ne pourraient pas être jouées dans le même contexte. Dans un sens, les conditions de vérité de la phrase musicale peuvent être établies relativement à l'ensemble des formes connues (il s'agit de quelque chose comme un jugement de bonne formation, contextuellement défini par les phrases qui ont précédé ; les jugements de bonne

[15] C'est la position de Lass (1980), par exemple, qui affirme qu'on ne peut prédire le changement linguistique parce qu'on ne peut prédire ni la variation qui apparaîtra, ni les réseaux sociaux qui auront le dernier mot sur les tendances qui se perpétueront. La question de la variation et du changement linguistique est le sujet principal de la sociolinguistique variationiste dont le mentor principal est Labov (voir Labov, 1972). Cette linguistique explique le changement par des concepts comme la norme, l'influence, l'identité des membres du groupe, etc. (ce qui est aussi le cas de beaucoup de travaux en ethnomusicologie). Voir par contre Singh, 1996 et sa critique de la sociolinguistique : selon lui, des considérations purement sociologiques sont en mesure de répondre à ce type de question. Il n'y a pas besoin d'être linguiste (ou musicologue). Ce qu'il faut expliquer, en tant que linguiste (ou musicologue), c'est comment la variation de départ proprement dite peut apparaître.

[16] Il est vrai que diverses sémiotiques et narratologies musicales sont développées pour la musique savante occidentale, en termes de topiques stylistiques et de lexiques musicaux, en affirmant l'existence de référents extramusicaux permettant d'élaborer la signification musicale (voir le recueil édité par Grabocz, 2007), mais il s'agit toujours d'une référence associative qui est assise sur un conditionnement conventionnel et non pas sur un procès intrinsèque à la musique.

formation sont par contre une des parties les plus idiosyncratiques de la grammaire : certains objets sont acceptés par tous, d'autres, seulement par quelques-uns).

La seule analogie qu'il reste à traiter est celle qui concerne le *discours* musical, particulièrement important dans le cadre d'un travail portant sur l'improvisation. Les questions concernant le rôle de la répétition, du développement, de l'introduction, de la conclusion, des sections, des modulations, etc., ne prennent leur sens que dans le contexte du discours entier. Dans un sens, on demande à l'improvisateur d'être cohérent dans ce qu'il « dit ». La cohérence est relative à plusieurs facteurs : la référence au répertoire (autres *taqsīms* inclus), c'est-à-dire aux expectations convenues ; à la capacité de *rendre* le *maqām*, à la vitesse du passage de certains motifs vers d'autres ; à la capacité de proposer des idées liées qui soient plus rares ; aux risques pris (tout en gardant à l'esprit qu'un risque ne peut être pris qu'en connaissance de cause), etc. Il s'agit donc d'un subtil équilibre entre les clichés et les apports.

Le *taqsīm* est l'équivalent musical du monologue en littérature, et la cohérence est donc jugée relativement à l'ensemble de la production elle-même, en tant que *tout*. Comme dans un monologue, les idées musicales sont produites en séquences entrecoupées de pauses : la clarté de l'exposition dépend du phrasé, c'est-à-dire de la possibilité de comprendre où commence la phrase et où elle se termine. J'ai traité de la question de ce qui constitue la phrase. Je passerai donc maintenant au point central de cette partie, la *structure informationnelle*. Ce concept désigne en gros la question de mise en relation du matériau *nouveau* avec le matériau ancien (relativement au même discours), de ce qui est mis en avant-plan relativement à ce qui ne l'est pas, et concerne donc la relation entre 1) ce qui a été dit et peut donc être considéré comme *présent à l'esprit* et ne nécessitant pas d'être répété et 2) ce qui est ajouté au discours. Dans la parole, cet aspect est marqué de nombreuses façons différentes, chaque langue possédant ses techniques de marquage (morphèmes spéciaux, ordre syntactique « marqué », prosodie, etc.).

La structure informationnelle n'a que très peu été prise en compte dans l'analyse musicale[17], alors que toutes les autres parties de la grammaire ont déjà servi d'analogie.[18] Le concept est assez récent et seulement depuis peu de temps, un réel travail de comparaison inter-langues est en cours, ce qui expliquerait cette lacune (voir le recueil édité par Féry, Fanselow & Krifka 2007 pour des réflexions et des modélisations diverses de ce phénomène). Je pense par contre qu'il y a dans ce concept un potentiel énorme pour l'analyse musicale. C'est dans un sens ce qui se rapproche le plus d'un concept sémantique sans pour autant nécessiter la notion de

[17] Leonard Meyer (1956) pose des jalons pour une telle réflexion (reprise pour les monodies modales par Abou Mrad, 2016), sans pour autant la systématiser en termes de « structure informationnelle ».

[18] Voir Patel, 2008, le travail le plus complet sur ce sujet : nulle part cette notion n'est utilisée. Snyder, 2001 présente des idées qui peuvent être interprétées comme renvoyant au concept de structure informationnelle. Comme il traite de la relation entre la mémoire et la musique, les notions de mémoire à long et court terme renvoient à cette notion d'information présente ou non à la conscience de l'auditeur. Ce que je présente, par contre, est une analyse prenant comme point de départ qu'improviser est un discours contraint par certains principes que l'on trouve dans la parole aussi, et ces principes seront donc utilisés par le musicien dans sa production musicale aussi.

référence à la réalité extra-grammaticale : seule la notion d'*information* est en jeu ici, et les concepts de focus, d'arrière-plan, etc. peuvent tous être décrit dans les termes de l'analyse cognitive tant du compositeur, de l'interprète que du récepteur. De plus, le concept peut servir tant pour la phrase que pour le discours en son entier, ce qui rend son application utile pour traiter de nombreux types de problèmes différents. La *qafla* est un des problèmes pouvant être analysé de cette manière. Je ne connais pas d'autre d'outil qui puisse résoudre ce problème.

Un fait m'a toujours frappé : quand des musiciens « arabes » viennent à Istanbul pour apprendre le style de cette ville (ou plutôt son style *dominant*), ou quand ils imitent ce style sans éducation formelle, après s'être exposés à des enregistrements ou des vidéos, ils n'ont aucun problème avec les phrases en tant que telles : l'intonation est correcte, les motifs aussi.[19] Ce qui ne semble pas « natif », c'est cette inflexion en fin de phrase, cette proéminence structurale que l'on appelle la *qafla*.

En linguistique, il est commun d'opposer ce que l'on appelle les « évidences internes » aux « évidences externes » (voir Zwicky, 1980 et Singh, 1988 sur ce point). Pour comprendre un système particulier, les évidences internes ne sont souvent pas suffisantes pour plusieurs raisons : certaines ont à voir avec le fait qu'il est toujours possible de proposer une autre explication, un autre modèle, etc.. Les évidences externes ont cet avantage qu'il est possible de voir certaines interférences du système déconnectées de leur contexte habituel. Une des évidences externes les plus utiles est celle qui concerne le transfert d'un système à un autre. Par exemple, quand on apprend une langue seconde, certains traits de notre système maternel seront transférés au système en cours d'apprentissage et nous renseigneront sur certaines propriétés camouflées de ce système. C'est ce qui donne souvent l'accent étranger à des apprenants parce que ceci crée des structures que l'on peut qualifier de « non-natives ».

Le fait que les « Arabes » transfèrent une partie de leur compétence sur un système qui ne partage pas cette partie peut être considéré, dans le présent contexte, comme une évidence externe, c'est-à-dire comme une preuve qu'une partie de la grammaire n'est pas partagée. Je spéculerai maintenant sur les possibles causes de cette différence.

Je propose que cette différence soit le reflet de stratégies discursives présentes dans les langues parlées elles-mêmes : la structure informationnelle des deux langues étant différente, il est sans doute normal que cela soit reflété au niveau musical. Ce qui est reflété, c'est l'ordre d'importance de l'information conviée, et ceci produit une proéminence d'un certain type à des endroits différents de la phrase musicale. Comme au niveau linguistique, cette proéminence se *grammaticalise*, c'est-à-dire

[19] Un des aspects qui leur prend un peu de temps est la compréhension du *seyyir*, qui suppose une directionnalité du discours musical : les *maqāms* se divisent (tout au moins dans la théorie ottomane) entre les « ascendants », les « descendants », et les « ascendants-descendants ». Il semble que ce trait se soit perdu, surtout en Egypte, et que l'influence que cette école a eu explique que ce trait ne soit pas pris en compte. Quand on regarde les *muwaššaḥāt* ou qu'on écoute certains enregistrements plus anciens, par contre, on se rend compte de la connaissance que ces musiciens avaient de ce trait. Les musiciens d'Alep, par contre ont gardé ce trait.

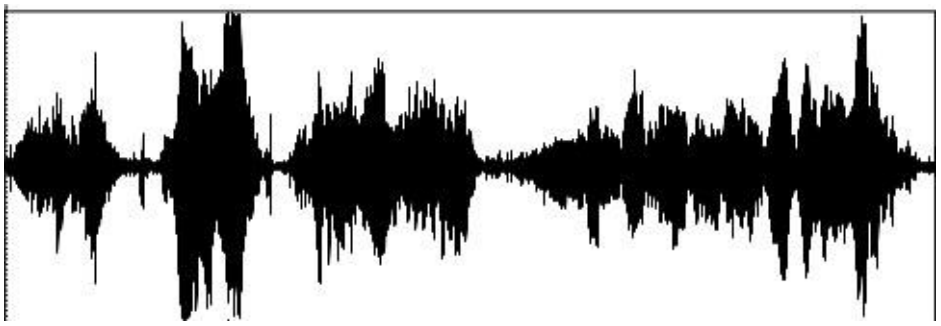
qu'elle se trouve être développée dans une forme canonique : une norme grammaticale au niveau de son actualisation structurelle.

La structure informationnelle est souvent corrélée à l'ordre syntaxique de la langue (Issever, 2003). Un ordre de base existe, qui constitue l'ordre non marqué. Certaines transformations peuvent être opérées sur cet ordre de manière à mettre en avant-plan d'autres éléments (informations) et du même coup, un autre message peut être partagé. Le turc est une langue OV (objet avant le verbe) tandis que l'arabe est VO (verbe avant l'objet). En turc, le nom (O) est marqué accentuellement quand l'information est nouvelle. En arabe, le nom (O) sera aussi marqué de cette manière quand l'information est nouvelle. Pour la phrase en turc, la proéminence sera au milieu ou proche de la fin, mais jamais en fin de phrase (Issever, 2003 ; Nakipoglu, 2009 ; Özge & Bozsahin, 2010), tandis qu'elle sera en fin de phrase en arabe (Ingham, 2010). Comme une improvisation ne concerne que de l'information nouvelle (à défaut d'être redondante), c'est ce qui tendra à apparaître aussi musicalement. Ce qui ne veut pas dire que la proéminence soit marquée toujours en termes de volume : une conventionnalisation de cette proéminence peut se développer, qui donnera les fins de phrase type pour les communautés (la *qafla* d'un côté, et la « cadence » à volume descendant où la toute dernière partie est assez redondante, de l'autre côté). Parce que l'improvisation est ce qui se rapproche le plus de la parole ordinaire, dans ce sens que constamment de l'information nouvelle est ajoutée, la structuration suivra inévitablement des patterns familiers.

Je prendrai maintenant comme exemples deux violonistes à peu près de la même époque, Nubar Tekyay d'Istanbul et Sami Shawa d'Alep (ce dernier ayant fait sa carrière principalement au Caire).

Sonagramme 1 : Nubar Tekyay : début de *taqsīm* en *maqām* Muḥayyer

Ce qu'il faut noter chez Tekyay (et il faut regarder cette image en écoutant l'enregistrement), c'est que même quand certains summums d'information se trouvent vers la fin des phrases, ceci est toujours suivi de matériau musical jusqu'à l'arrêt de la phrase : ces sommets ne sont pas des « cadences » finales, mais plutôt de l'information importante placée à un endroit qui correspond à ce que l'on trouve en termes d'information nouvelle pour la langue turque, suivi d'information moins importante.



Sonagramme 2 : Sami Shawa : début de *taqsīm* en *maqām* Ḥijāzkārkurd

Quand on regarde maintenant le spectrogramme du *taqsīm* de Shawa (et encore une fois, l'écoute est encore plus concluante), on voit clairement des summums informationnels en fin de phrase. La baisse d'intensité en toute fin de phrase ne correspond pas, ici, à de l'information moins importante placée après le sommet d'intensité, mais à une note qui, d'un sommet d'intensité, meurt de sa belle mort. Ce *taqsīm*, d'autre part, est intéressant pour la raison suivante : Ḥijāzkārkurd (Kürdili Hicazkar en turc) est un *maqām* typiquement istanbuliote (on peut dater sont apparition récente vers les années 1850 et son auteur, Haci Arif Bey, chose très rare). On sait d'autre part que Shawa écoutait les musiciens d'Istanbul et qu'il s'en inspirait. Ce *taqsīm* ici présenté a beaucoup de caractéristiques communes avec le phrasé de certains violonistes d'Istanbul, mais la structure informationnelle, elle, est typiquement « arabe ». Il est donc important de mentionner encore que ce n'est pas tant la prosodie que l'organisation du matériel qui porte les traces de celui qui partage son discours musical : la prosodie ne fait que marcher, en quelque sorte, en parallèle.

On peut même voir des cas d'*hypercorrection*[20], comme par exemple chez Jamil Bashir, le meilleur étudiant de Sherif Muhiddin Targan (un maitre istanbuliote), qui, dans l'imitation du style de son professeur, amplifie cette prosodie particulière, sans doute parce que c'est ce qui le frappe le plus, et ceci, à un extrême tel qu'on ne le trouve jamais chez Targan (on est en général *frappé* par ce qui nous est *étranger*).

[20] Voir Eckman et al., 2013 pour une analyse de ce phénomène quand apparaissant dans l'apprentissage d'une langue seconde.

Sonagramme 3 : Jamil Bashir : début de *taqsīm* dans le *maqām* Ḥuseynī

Comme je l'ai expliqué dans la deuxième partie, la comparaison entre des formes connues permettra à l'individu de développer la grammaire nécessaire à la création de formes nouvelles. Cette comparaison fera apparaître du même coup des clichés de terminaison de phrases qui sont naturelles du point de vue de la structure informationnelle de la langue parlée, ce qui aura une influence dialectique sur ces mêmes productions. Les conventions qui régissent cette mise en forme pourront varier, mais il y a fort à parier que cette variation se fera d'une manière qui favorisera cette symétrie.

Discographie

BASHIR, Jamil, *Taqasim dans le maqām* Huseyni (https://www.youtube.com/watch?v=MYnD_-vB2e0).

MELKON, Markos, *Taqasim* dans le *maqām* Shadd Araban. https://www.youtube.com/watch?v=u7QSkefWu2U

SHAWA, Sami, *Taqasim dans le maqām* Hijazkarkurd, https://www.youtube.com/watch?v=23mxq2tzxdA.

TEKYAY, Nubar, « *Taqasim dans le maqām* Muhayyer », https://www.youtube.com/watch?v=O3-RQF3Obc8.

Bibliographie

ABDALLAH, Tarek, 2015, « L'art égyptien du *taqsīm mursal* au '*ūd* de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī », *Revue des traditions musicales*, n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 63-92.

ABOU MRAD, Nidaa, 2012, « Noyaux distinctifs par tierces de l'articulation monodique modale », *Musurgia*, XIX/4, Paris, Eska. 5-32.

ABOU MRAD, Nidaa, 2015, « Réécriture grammaticale générative musicale d'un *taqsīm* improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī », *Revue des*

traditions musicales, n° 9 « L'improvisation *taqsīm* », Baabda (Liban) Éditions de l'Université Antonine, p. 26-62.

ABOU MRAD, Nidaa, 2016, *Éléments de sémiotique modale : Essai d'une grammaire musicale pour les traditions monodiques*, Paris et Hadat/Baabda, Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine.

ANDERSON, Benedict, 1983, *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, London, Verso.

BACANOS, Yorgo, Transcription d'un *taqasim* dans le *maqām* Rast. http://www.sanatmuziginotalari.com/nota_inderme.asp?notaid=59401&mode=1&sessionid=753083052.

BERNSTEIN, Leonard. 1976. *The Unanswered Question: Six Talks at Harvard*. Cambridge: Harvard University Press.

BESSON, Mireille; Schön, Daniele, 2003, "Comparison between language and music", Peretz, Isabelle, Robert J. Zatorre (Eds.), *The cognitive neuroscience of music*. Oxford University Press.

DARNTALL, Terry (Ed.), 2002, *Creativity, Knowledge and Cognition*, London, Praeger.

DI IORIO, Francesco, 2015, *Cognitive Autonomy and Methodological Individualism*, Springer.

ECKMAN, Fred R., Gregory K IVERSON, Jae Yung SONG, 2013, "The Role of Hypercorrection in the acquisition of L2 Phonemic Contrasts". *Second Language Research*, Vol. 29, 3 p. 257-283.

FÉRY, Caroline, Gisbert FANSELOW, Manfred KRIFKA (eds.), 2007, *The notions of information structure*, ISIS/Working Papers of the SFB 632/6.

FORTE, Allen & GILBERT, Steven E., 1982, *Introduction to Schenkerian Analysis*. New York, Norton.

GASPAROV, Boris, 2013, *Beyond Pure Reason*. Columbia University Press.

GRABOCZ, Martha (éd.), 2007, « Sur quelques aspects de la théorie des topiques musicaux », *Sens et signification en musique*, Paris, Hermann Éditeurs.

HOFSTADTER, Douglas, 2002, "Staring Emmy Straight in the Eye—and Doing My Best Not to Flinch", Darntall, Terry (ed.), *Creativity, Knowledge and Cognition*, London, Praeger.

HURON, David, 2006, *Sweet anticipation*. *Music and the Psychology of Expectation*, MIT Press.

INGHAM, Bruce, 2010, "Information structure in the Najdi dialects", Owens, Jonathan, Alaa Elgibali (Eds.), *Information Structure in Spoken Arabic*, Routledge.

ISSEVER, Selçuk, 2003, "Information structure in Turkish: the word order–prosody interface", *Lingua* 113, p. 1025-1053.

JACKENDOFF, R., 2009, "Parallels and nonparallels between language and music", *Music perception*, 26(3), p. 195-204.

JANDA, Richard D., Brian D. JOSEPH. 2003. On Language, Change and Language Change. In: Joseph Brian D., Richard D. Janda (Eds.) *The Handbook of Historical Linguistics*. Blackwell.

JONES, Mari C., Ishtla SINGH, 2005, *Exploring Language Change*, Routledge.

LABOV, William, 1972, *Sociolinguistic Patterns*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press.

LAGRANGE, Frédéric, 2015, « Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* nº 9 (2015) « L'improvisation *taqsīm* », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 7-28.

LASS, Roger, 1980, *On explaining language change*, Cambridge.

LEWIS, Geoffrey L., 2000, *Turkish grammar*, Oxford, Oxford University Press.

MEEUS, Nicolas, 1992, « A propos de logique et de signification musicales », *Analyse musicale*, p. 57-59.

MEEÙS, Nicolas, 1993a, "A Semiotic Approach to Music", *Contemporary Music Review* 9/1-2, p. 305-310.

MEEÙS, Nicolas, 1993b, *Heinrich Schenker. Une introduction*, Liège, Mardaga.

MEEUS, Nicolas, 2012, « Dans quelle mesure les monodies modales sont-elles redevables d'une sémiotique ? », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* nº 6 (2012) « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 11-18.

MEYER, Leonard B., 1956, *Emotion and Meaning in Music*, University of Chicago Press, Chicago, 2011, *Émotion et signification en musique*, traduit de l'anglais par Catherine Delaruelle, préface de Jean-Jacques Nattiez, Arles (France), Actes Sud

MUFWENE, Salikoko S., 2001, *The ecology of language evolution*, Cambridge, Cambridge University Press.

NAKIPOGLU, Mine, 2009, "The semantics of the Turkish accusative marked definites and the relation between prosodic structure and information structure", *Lingua* 119, p. 1253-1280.

NATTIEZ, Jean-Jacques, 1990. *Music and Discourse: Toward a Semiology of Music*, Princeton University Press.

ÖZGE, Umut, Cem BOZSAHIN, 2010, "Intonation in the grammar of Turkish", *Lingua* 120, p. 132-175.

PATEL, Aniruddh D., *Music, language and the brain*, Oxford University Press.

ROYER-ARTUSO, Nicolas (en cours de publication), "Is Turkish a tongue-twister?", Dziubalska-Kolaczyk, Katarzyna and Jaroslaw Weckwerth (eds.), *In memoriam of Prof. Rajendra Singh: Papers from a special session at the 44th Poznan Linguistic Meeting*, September 2013, Poznan, Adam Mickiewicz University Press.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012a, « Une approche réaliste du phénomène hétérophonique (Quelque chose dépasse...) », *Revue des Traditions Musicales des*

Mondes Arabe et Méditerranéen nº 6 (2012) « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (1) », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 113-123.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2012b, « Rousseau, la République et l'esthétique musicale turque », *Littera Edebiyat Yazılari*, Istanbul, p. 119-128.

ROYER-ARTUSO, Nicolas, 2013, « Pour une phonologie comparative des phénomènes de contact des musiques de l'aire du *maqām* », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen* nº 7 (2013) « Sémiotique et psychocognition des monodies modales (2) », Paris et Baabda (Liban), Éditions Geuthner et Éditions de l'Université Antonine, p. 67-85.

SAUSSURE, Ferdinand de, 1906-1911-1968-1972, *Cours de linguistique générale*, publié par Ch. Bailly et A. Séchehaye, édition critique préparée par T. Mauro, Paris, Payot.

SINGH, Rajendra, 1988, "In Defense of External Evidence". *Canadian Journal of Linguistics* 33 (4), p. 329-343.

SINGH, Rajendra, 1996, *Lectures Against Sociolinguistics*, Peter Lang.

SNYDER, Bob, 2001, *Music and Memory*, MIT Press.

UDEHN, Lars, 2001, *Methodological Individualism*, Routledge.

ZWICKY, Arnold M., 1980, ""Internal" and "External" Evidence in Linguistics, *PSA: Proceedings of the Biennial Meeting of the Philosophy of Science Association*, Vol. 1980, Volume Two: Symposia and Invited Papers, The University of Chicago Press on behalf of the Philosophy of Science Association, p. 598-604.

L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style *muǧawwad*

Anis FARIJI*

1. Caractéristiques du style muǧawwad

Le style dit *muǧawwad* de la récitation du Coran correspond à cette catégorie de lecture que la tradition du Coran appelle *taḥqīq*, à savoir le type de lecture le plus lent et le plus clairement articulé. Un tel soin dans le déroulement vocal du texte sacré semble avoir induit le profil richement esthétique dont se pare le *style muǧawwad*. Tant et si bien que, selon Nidaa Abou Mrad, « il s'agit là de la forme de cantillation religieuse la plus développée d'un point de vue musical en Méditerranée » (Abou Mrad, 2009, p. 63). Le motif impérieux de transmettre le sens du texte aurait ainsi fait appel aux moyens proprement esthétiques afin de mieux le communiquer. Aussi bien, Kristina Nelson définit le style *muǧawwad* comme suit : "The characteristics of the *mujawwad* style are intended to produce an emotional and religious effect on listeners ; its contexts are public and performative. Its aim is to convey not only the text itself, but an artistic elucidation of its significance through the manipulation of the sound. The heightened, dramatic, and artistically focused performance of *mujawwad* recitation reflects this intent" (Nelson, 2001, p. 102-103).

Le style *muǧawwad* a particulièrement prospéré en Égypte, bien qu'il soit devenu, à l'ère des médias de masse, largement répandu dans le monde musulman. Il puise ainsi du terroir musical égyptien une riche palette modale maqamique, palette qu'il partage d'ailleurs, dans une large mesure, avec la musique profane. Quant au déploiement mélodique, la récitation du Coran dans ce style adopte cependant une forme bien spécifique. Il est établi par exemple qu'il s'agit d'une forme soliste *a cappella*, à plus forte raison se passant de toute forme d'accompagnement ; qu'elle

* Docteur en musicologie/ethnomusicologie, associé à Musidanse (EA 1572), Université Paris-Ouest Nanterre (8).

est éminemment improvisée ; que son phrasé est mélismatique et de profil ondoyant ; et que sur le plan rythmique elle épouse celui prosodique du texte (Abou Mrad, 2009, p. 55 ; Al-Faruqi, 1987, p. 7 ; During, 2005, p. 338-339). Or ces qualités formelles, loin d'être contingentes, s'avèrent au contraire *déterminées* par la dimension sacrée du texte. Plus particulièrement, l'improvisation, dans le cas du style *muğawwad*, ne serait pas simplement induite par l'oralité propre à la tradition maqamique, mais s'avère être formellement exigée par la sacralité du texte. Qui plus est, il s'agit d'une forme particulière d'improvisation, répugnant par exemple à toute forme de thématisme explicite. Là aussi, le caractère sacré du texte semble susciter une configuration particulière de la forme, configuration ayant la *labilité* comme valeur formelle essentielle.

Dans ce qui suit, on tentera de rendre compte du rapport de corrélation entre ces valeurs formelles et la dimension sacrée du texte récité. On prendra comme exemple d'analyse un enregistrement du récitant égyptien Mohammed El Helbawy (1946-2013) ; il s'agit d'une performance datant de 1997, enregistrée dans la mosquée El-Mursi Abul Abbas en Alexandrie et qui dure au total 45'30'' ; l'extrait coranique récité correspond aux versets Q 6, 82-105, soit un extrait de la sourate *Al-'anʿām* (« Les Troupeaux »).

2. Le texte sacré et sa musicalisation : une tension immanente

En tant que forme vocale, la récitation du Coran est ambivalente. D'un côté, le texte sacré exige que sa profération soit immédiatement distinguée de toute parole prosaïque, profane ; sa déclamation se dote, à cet effet, d'une apparence esthétique qui ainsi l'« enchante »[1]. On retrouve ici ce démarquage anthropologique qu'institue l'être sacré vis-à-vis de ce dont il se veut distinct, de sorte que « leurs rapports mutuels, écrit Roger Caillois, doivent [...] être sévèrement réglés » (Caillois, 1950, p. 28) ; on rappelle aussi l'accent mis par Émile Durkheim sur cette dichotomie opérée entre sacré et profane : « les choses sacrées, écrit-il, sont celles que les interdits protègent et isolent ; les choses profanes, celles auxquelles ces interdits s'appliquent et qui doivent rester à distance des premières » (Durkheim, 1912, p. 56). La

[1] Ainsi lit-on dans le Coran même :

{وَرَتِّلِ القُرآنَ تَرتيلاً}

(Q 73, 4) [trad. : « Et psalmodie le Coran distinctement. » (Berque, 1995, p. 642) ; « et récite avec soin le Coran » (Masson, 1967, p. 724)]. De même, on retrouve dans le Ḥadīṯ :

لَيسَ مِنّا مَنْ لَمْ يَتَغَنَّ بِالقُرآنِ

(*ḥadīṯ*, al-Buḫārī : 7527) [trad. : « *Whoever does not recite the Qur'ān in a nice voice is not from us*. » (Buḫārī (al-), 1997, p. 379)] ;

زَيِّنُوا القُرآنَ بِأصْواتِكُمْ

[*ḥadīṯ*, Nasā'ī : 1016 ; Abū Dāwūd : 1468) (trad. : « *Beautify the Qur'an with your voices*. » (Abu Dawud, 2008, p. 191)]. Dans le même sens, à propos de la « *qirā'a bi-l-alḥān* » (« lecture avec mélodies », on lit chez l'exégète Abou Zakaria Al-Nawawī (XIII^{e} s.) ceci : « Si la récitation avec mélodie n'altère pas la prononciation du texte, ni la bonne articulation de sa lecture, elle est alors d'autant plus licite qu'elle l'embellit » (Nawawī (Al), 1996, p. 112) (Nous traduisons).

sublimation esthétique de la récitation du Coran, par sa propre musicalisation, serait ainsi la forme que revêt cette nécessité ontologique de la parole sacrée.

Mais d'un autre côté, cette même dimension sacrée du texte oblige à ce que sa déclamation soit la plus transparente et la plus clairement intelligible, ne souffrant aucune corruption sonore, phonique ou articulatoire. Toute une science spécifique fut alors instituée, dès les premiers siècles de l'islam (cf. Qadduri, 2003, p. 18), afin de garantir la bonne diction du Coran : le *tağwīd*[2]. Il s'agit d'un système de règles touchant aussi bien à l'orthoépie (la phonétique : *maḫāriğ wa ṣifā-t l-ḥurūf* ; ainsi que la durée syllabique : *mudūd*), qu'au sectionnement du texte en énoncés vocaux distincts (*waqf*). Il convient de signaler que le *tağwīd* fait office, *mutatis mutandis*, d'impératif doctrinal[3]. Une telle rationalisation de la « voix » coranique ira jusqu'à prévoir la durée (conventionnellement de 1 à 6 pulsations) que telle syllabe doit prendre selon son emplacement dans le flux prosodique. Il s'ensuit immédiatement la conséquence formelle suivante : le phrasé récitatif ne saurait se départir du rythme prosodique.

En somme, la récitation du Coran requiert à la fois une diction des plus transparentes, mais aussi un halo esthétique à travers lequel elle s'élève, elle apparaît transcendante. Or, qu'est-ce que ce revêtement esthétique, cette mélodie concomitante, sinon une couche seconde de « sens » qui, de ce fait même, se mettrait dès lors à interférer avec celui du texte, au risque d'obstruer son aperception ? Voilà la tension formelle immanente à la récitation musicalisée du Coran qui donnerait à expliquer toute la controverse doctrinale qu'elle n'a encore de cesse de susciter. Nelson la formule en termes de « paradoxe » : "We are [...] confronted with the paradox that while recitation should be musical, it must be maintained as distinct from music" (Nelson, 2001, p. 131). Dans le même sens, Frédéric Lagrange rapporte, sous forme de credo formel, la conduite qu'observe ʿAbd al-Bāsiṭ Hāšim, récitant égyptien, au sujet de la musicalité dans le *muğawwad* : « L'important c'est de ne pas trop en faire ou pas assez, et de veiller à ce que la musicalité ne prenne pas le dessus sur le Coran » (cité par Lagrange, 2008, p. 37).

3. L'improvisation mélodique comme corollaire de la dimension sacrée du texte récité

La richesse mélodique du style *muğawwad* est souvent justifiée par la velléité de « traduire » le sens du texte. On parle de *taṣwīr al-maʿnā*, soit littéralement mettre en image le sens du texte : "Basic to the concept of *taṣwir al-maʿnā*, écrit Nelson, is the association of the *maqamat* with a mood or emotion, and reciters are generally agreed in assigning a mood to a *maqam*" (Nelson, 2001, p. 64). Aussi peut-on voir Mohammed El Helbawy lui-même expliquant, exemples cantillés à l'appui, le motif

[2] Dérivé de la racine *ğ-w-d*, le mot *tağwīd* est synonyme de « perfectionnement » ; dans le contexte du Coran, le terme est entendu à la fois comme « perfectionnement [*ʿitqān*], amendement [*taḥsīn*] et embellissement [*tazyīn*] » (Tawil, 1999, p. 131).

[3] On distingue entre le *tağwīd ʿamalī* qui est un devoir strict (*farḍ ʿayn*), et le *tağwīd ʿilmī* qui est un devoir large (*farḍ kifāyah*) (cf. Tawil, 1999, p. 193).

lié à *taṣwīr al-maʿnā*[4]. Toutefois, la correspondance de sens entre le texte et sa musicalisation n'est pas sans relever quelques apories formelles.

D'abord, si l'on convient que la palette modale dont dispose le récitant reste, de toute façon, limitée, c'est admettre par là même qu'elle ne peut recouvrir les significations du texte divin, lesquelles sont censées ne point être réductibles à une somme définitive. Par conséquent, d'un point de vue simplement arithmétique, la correspondance entre significations du texte et couleurs maqamiques doit forcément rester flottante, vague.

D'un point de vue métaphysique, la correspondance entre signification du texte et matériau modal ne peut être univoque ou stricte, dans la mesure où la première, divine, ne saurait être réduite à une représentation arrêtée. Associer donc de manière arrêtée tel extrait du texte – disons de caractère « joyeux » – à un *maqām* de même connotation – Rāst, par exemple –, cela revient à réduire un sens divin, absolu, universel et *a fortiori* incommensurable, à une identité sonore pour ainsi dire « finie » (tel mode, propre à une telle culture, à une telle époque) ; ce qui revient au final à renfermer une infinitude dans un objet fini. C'est la raison pour laquelle on n'a jamais vraiment établi quelque récurrence dans le rapport texte/*maqām*. Ainsi Lagrange affirme-t-il qu'« il est impossible d'établir des correspondances strictes de sentiment et de sens du texte coranique avec les modes ou les échelles polycordales utilisés dans la lecture, la meilleure illustration en étant la très grande variété modale sur un même verset interprété par différents lecteurs » (Lagrange, 2008, p. 37). Dans le même sens, Kristina Nelson cite le récitant Abd al-Fattaḥ Šaʿšāʿī qui exhortait à observer une conduite formelle que voici : "You must not [even] use the same *maqām* for every mention of hell" (cité par Nelson, 2001, p. 180) Là aussi, le caractère sacré du texte repousse toute détermination apriorique ou arrêtée dans le rapport entre le sens du texte et le matériau modal mobilisé : leur rapport demeure fluide.

Ce qui vient d'être dit pour le matériau modal est d'autant plus valable pour les tournures mélodiques effectives. L'énoncé mélodique doit paraître comme inopiné, c'est-à-dire dépourvu de tout rapport de corrélation nécessaire, encore moins exclusive, avec le fragment du texte qu'il manifeste. Car, autrement, le revêtement mélodique, fixement associé à tel segment du texte, lui tiendrait forcément lieu, sinon de substitut, du moins d'équivalent : "Ideally, the recitation, souligne Nelson, is new every time, with no imitation or memorization. For example, Sayx al-Šaʿšāʿī said that if a reciter recites the same verse the same way every time, "some would call that "*talḥīn*" [« composition »] and that is forbidden"" (Nelson, 2001, p. 180). Voilà qui institue l'improvisation comme *nécessité* formelle dans la récitation mélodisée du Coran.

De même que la récurrence mélodique au fil des différentes performances est récusée, de même elle est éludée au cours de la même performance. Lagrange ne manque pas de rappeler une telle conduite formelle, conduite qu'il inclut d'ailleurs avec d'autres critères qui, selon lui, distinguent la récitation du Coran « des autres formes de chant non-mesuré pratiquées en Égypte » : « absence de formules

[4] https://www.youtube.com/watch?v=C1XHrkSvK30.

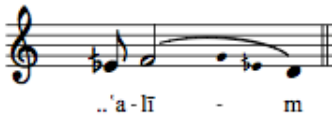
ornementales construites répétitives : un jeu entre les degrés est un modèle unique, ne pouvant être répété dans une phrase musicale suivante » (Lagrange, 2008, p. 34). Cela semble bien logique dans la mesure où répéter, ou établir quelque autre rapport significatif d'identité mélodique, c'est bien là où commence le *sens*, celui proprement musical. La récurrence mélodique ferait ainsi apparaître le revêtement mélodique comme s'il était doué d'un sens formel qui lui est propre. Or aucun sens ne doit supplanter celui du texte. À cet égard, Nelson rapporte un propos du récitant Mahmoud Khalil al-Hussary dans lequel celui-ci insiste : "everything is permitted except for *taganni* in which there is abuse, namely, that which follows melody, not meaning, and distances from what is intended in reciting. […] I am accustomed not to go in the direction of music which leads to deviation, nor to repeat verses" (cité par Nelson, 2001, p. 185). En conséquence, afin que la ligne mélodique défasse toute propension au sens musical, aucun énoncé mélodique ne doit en principe être porté par la récurrence ; il doit paraître évanescent ; sitôt proféré, il doit être déjà voué à se dissoudre dans le flux improvisé de la récitation. *A contrario*, quand il est répété, c'est-à-dire pointé, l'énoncé mélodique se dresse et se distingue au sein d'un déploiement mélodique qui, normalement, devrait se tenir en retrait eu égard au sens du texte ; « haussé », l'énoncé mélodique s'interposerait le cas échéant à l'aperception du texte. Voilà, du reste, qui donnerait à expliquer le fait que l'improvisation dans le *muǧawwad* est réfractaire au thématisme mélodique.

4. La formule : un noyau labile d'objectivité mélodique

Quand bien même l'improvisation cantillatoire du Coran œuvre-t-elle à défaire le sens proprement musical, elle est pour autant loin d'être arbitraire ou de sombrer dans une quelconque aberration formelle. Bien au contraire, elle se présente tout à fait « sensée », tant et si bien qu'elle fascine – c'est bien d'ailleurs sa fonction que de sublimer le texte sacré et d'enchanter ainsi la communauté des fidèles (cf. *supra*). En cela, l'improvisation cantillatoire du Coran ne déroge point à la règle de l'improvisation dans les traditions musicales orales de manière générale, règle d'après laquelle rien ne se déploie *ex nihilo* ou sans repère aucun, comme le souligne l'ethnomusicologue français Bernard Lortat-Jacob : « […] si l'on exclut quelques prestations propres au free-jazz contemporain, l'improvisation n'est jamais stochastique et rarement hasardeuse : en suivant les règles qui sont les siennes, chacune tire sa réussite autant de son caractère innovant que de la réalité à laquelle il se réfère, qui lui préexiste et lui donne son sens » (Lortat-Jacob, 2003, p. 669). Il suffit, à cet égard, de rappeler cette convention formelle dans le *muǧawwad* qui veut qu'on commence et finisse sur le même *maqām* Bayyātī, après avoir éventuellement emprunté d'autres voies modales, ce qui fait apparaître au demeurant le profil formel orienté.

De plus, dès lors que le récitant adopte tel matériau maqamique, il se doit d'observer la logique intrinsèque de celui-ci : la logique de la transition et du stationnement sur tel ou tel degré, la logique de la modulation vers telle ou telle autre couleur modale, les différentes manières de clôturer les phrases, etc. Autant dire que le récitant n'est guère tout à fait libre dans son élan improvisé. D'autant moins que tout un matériau motivique lui préexiste en plus. Les ethnomusicologues parlent de

« répertoire modèle » (During, 2006 ; Viret, 2001, p. 340-341), lequel comporte des « modèles-figure » (Lortat-Jacob, 2003, p. 678). La catégorie centrale de telles formules dans le style *muğawwad* est celle des *qafla*-s, c'est-à-dire les formules cadentielles (de fin de phrases). On reconnaît à ce titre nombre de *qafla*-s qu'El-Helbawy emploie dans la performance analysée ci-après. C'est le cas par exemple d'un modèle de *qafla* typique du *maqām* Bayyātī qui consiste en une broderie retournée depuis le 3e degré, sur lequel est mis l'accent, avant d'atteindre la finale/tonique :



Exemple 1 : Qafla de l'énoncé 4 ; 2'00''

Toutefois, eu égard ne serait-ce qu'aux règles du *tağwīd*, ces formules, outre qu'elles doivent paraître inopinées, demeurent nécessairement *malléables*, car devant être parfaitement adaptables aussi bien à n'importe quel passage du texte – notamment à sa prosodie – qu'aux innombrables lignes mélodiques dans lesquelles elles s'insèrent. Ce à quoi on a affaire alors, ce sont des formules mélodiques identifiables en tant que telles, mais cependant tellement flexibles que leur identité tend à se dissoudre dans le flux improvisé. C'est d'une identité *labile* qu'il s'agit, labile autant qu'elle comporte en elle-même les possibilités de son altérité, à savoir les différentes occurrences de son effectuation, ou ses avatars. Lortat-Jacob parle dans ce cas de « modèle lâche », à savoir un modèle qui, « à force d'être confronté à des réalités improvisées constamment renouvelées, il se dissout ; les repères architecturaux et perceptifs qui en fondent l'existence échappent » (Lortat-Jacob, 2003, p. 676).

Au même titre, il nous semble bien significatif que, contrairement à d'autres traditions de la cantillation religieuse[5], celle du Coran ait laissé tacite la reconnaissance des formules-modèles, alors qu'elles sont bien reconnues dans la pratique, aussi bien par les récitants que par les connaisseurs. Il semble, par exemples, que les modèles des *qafla*-s ne sont ni répertoriés ni même nommés. Voilà qui serait sans doute indice de cette même valeur de labilité particulièrement prégnante dans l'esthétique de la cantillation mélodisée du Coran[6].

[5] On pense notamment à la cantillation religieuse hébraïque où un ensemble de motifs mélodiques stéréotypés, désignés par « tropes », bien que faisant état d'une relative souplesse, sont explicitement répertoriés et indiqués à même le texte cantillé sous forme d'accents graphiques (Shiloah, 1995, p. 128).

[6] À tel point que Jacques Viret avance le constat suivant, bien qu'il faille le nuancer : « Des formules caractéristiques sont – selon une technique et des formes codifiées – à la base [d'un certain nombre de] *cantillations* […]. En revanche la cantillation coranique ne recourt guère à des formules préexistantes et procède de manière plus libre, improvisée » (Viret, 2001, p. 340).

5. Répétition et contraste : moments éphémères d'objectivation mélodique

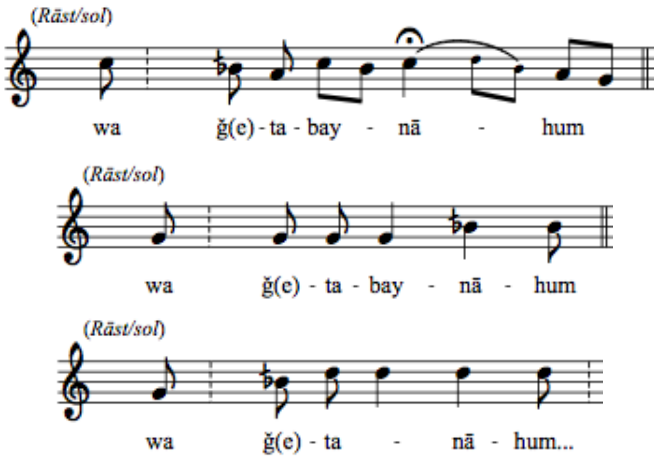
Non seulement le syle *muǧawwad* de la récitation du Coran recourt à des formules préexistantes, fussent-elles tacites, pour structurer sa forme mélodique, mais cristallise, lors de son propre déploiement immanent, quelques figures mélodiques qui se voient alors montées en épingle. Cela se fait justement au moyen du rapport logique d'identité/contraste.

Le procédé récitatif qui concourt à ce phénomène de cristallisation mélodique – éphémère, on le verra – semble être en lien avec la reprise de l'énoncé textuel lui-même. En adoptant le *taḥqīq* (cf. *supra*) le *muǧawwad* permet de s'« attarder » pour la contemplation du texte, si bien qu'on y a inclus la possibilité de la reprise. Aussi celle-ci n'est-elle justifiée que pour mettre l'accent sur tel ou tel passage afin de mieux le méditer : "Religious scholarly consensus regarding the breaking up of the text in recitation is that the reciter may repeat for emphasis, but may not "play" with the text for purely melodic or vocal reasons" (Nelson, 2001, p. 120).

Les règles du *waqf* (cf. *supra*) permettent justement de saisir tel segment du texte afin de le distinguer en le répétant. Mais, comme mentionné dans la citation précédente de Nelson, le besoin de l'emphase et de l'insistance sur un élément textuel peut conduire même à enfreindre les règles du *waqf*, comme pour s'arrêter, en le réitérant, sur un seul mot. C'est le cas dans notre performance analysée du verbe « *wa-ǧtabaynāhum* » (« Nous les avons choisis » ; Q 6, 87). Selon les règles du *waqf*, celui-ci aurait pu tenir lieu d'un début d'énoncé, mais nullement comme terminaison. Or, dans la performance d'El-Helbawy, « *wa ǧtabaynāhum* » est d'abord introduit à la fin de l'énoncé 16, puis énoncé isolément, ensuite il s'adjoint comme début de l'énoncé 18, puis isolé, avant qu'on le retrouve enfin à l'amorce de l'énoncé 20 qui se prolonge d'ailleurs au verset 89. Ainsi se retrouve-t-on avec 5 occurrences d'un même terme pris isolément (cf. : Exemple 2).

Ce qui vient d'être dit pour un terme succinct est valable pour toute une section qui peut recouvrir plusieurs énoncés, voire plus qu'un verset. C'est le cas par exemple à partir de l'énoncé 88 (38'55'') où El-Helbawy reprend tout bonnement 8 énoncés coïncidant avec les deux versets Q 6, 102-103. En fin de compte, pour réciter un extrait coranique composé de 24 versets, la performance en question l'aura subdivisé en 106 énoncés dont un nombre considérable sont sous forme de redites.

Voyons à présent ce qu'il en est de la phrase musicale lorsqu'il s'agit d'une reprise de texte. Existe-t-il un rapport formel entre les phrases musicales d'un même fragment textuel repris ? La reprise textuelle garde-t-elle une trace mélodique ? L'identité textuelle induit-elle une quelconque continuité formelle au niveau mélodique ? Regardons pour cela les cinq occurrences de notre exemple du terme « *wa-ǧtabaynāhum* » :



Exemple 2 : cinq occurrences du même terme « wa-ğtabaynāhum », issus respectivement des énoncés 16-20 ; 6'57''-8'47''

D'après cet exemple de redite textuelle, on peut distinguer trois logiques d'articulation (ou de non-articulation) différentes :

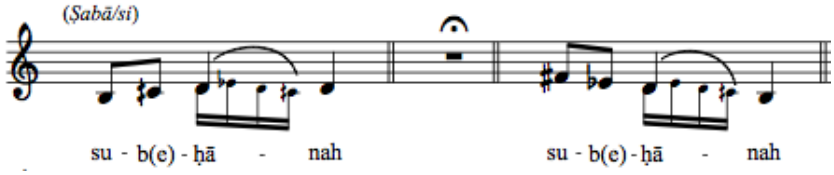
1. L'*indifférence* : la première occurrence intervenant à la fin du l'énoncé 16 n'est rien d'autre qu'une cadence fermée typique du *maqām* Rāst (en quoi est récité ce passage). Cette cadence ne correspond en rien aux motifs suivants, sinon d'être simplement dans le même *maqām*.
2. La *répétition* : c'est le cas des deux dernières occurrences. Il s'agit là d'une figure sous forme de levée depuis la fondamentale (*sol*), qui se pose ensuite sur la quinte (*ré*). Tandis que dans la première énonciation (énoncé 19), isolée, la figure se referme sur elle-même par un appui orné depuis la sixte, la deuxième énonciation (énoncé 20) garde la quinte posée, à partir de quoi elle déroule le reste de la phrase mélodique. On peut dire que la répétition est produite ici sous forme d'anticipation : comme si l'énoncé 19 anticipait l'énoncé 20.
3. Le *contraste* : c'est le cas des deux occurrences restantes, soit celles des énoncés 17 et 18. Le premier tient lieu simplement d'ouverture suspendue, après une cadence bien conclusive ; c'est une forme d'*appel*. L'occurrence de l'énoncé 18, bien différente, est en guise de *réponse*, une consécution de ce qui vient d'être ouvert. Il est sous forme de déambulation descendante à partir de la couleur Ḥiğāz au deuxième registre de l'octave inférieure[7]. D'ailleurs, ce même énoncé finira de manière bien conclusive à l'octave inférieure.

On peut dire dans le cas de l'indifférence que le *maqām* suit son propre cours en déployant les figures les plus diverses, pourvu qu'elles soient modelées sur le texte.

[7] Cette substitution modale est typique du *maqām* Rāst.

C'est là la règle générale du *muǧawwad*, règle sur laquelle la reprise du texte peut n'avoir aucune influence. Néanmoins, quand il s'agit de contraste, et surtout de répétition, quelque chose sur le plan mélodique se *forme*, fût-ce localement et de manière éphémère.

Regardons encore de près ces deux cas de « figure ». Commençons d'abord par le contraste, avec l'exemple des deux énoncés 83-84 :



Exemple 3 : Articulation logique par contraste, énoncés 83-84 ; 37'35''

Les deux énoncés sont ici solidaires à maints égards. Outre bien évidemment le texte dont ils représentent la reprise, il y a le rythme. Il va presque de soi que, du moment que le *taǧwīd* est respecté – c'est bien le cas ici –, le rythme prosodique du texte repris se maintient dans son aspect général ; même l'agitation typique de la clôture, réalisée ici sous forme de broderie en quatre notes, est également maintenue. Dans cet exemple, le contraste ne fait que rendre encore plus évidente la solidarité formelle entre les deux énoncés. En effet, le contraste ici n'est rien d'autre qu'une symétrie renversée, symétrie dont le pivot est le troisième degré (*ré*) du *maqām* en cours, le *Ṣabā/si*. Le premier motif, ascendant, tient lieu d'*appel* ouvert, partant de la fondamentale et se posant sur la tierce ; tandis que le deuxième motif, descendant, fait office de *réponse*, étant donné qu'il parcourt presque le même chemin mais à l'inverse. Il ne s'agit en réalité de rien d'autre que d'un mouvement mélodique *rétrograde*[8]. Voilà une articulation formelle *logique* que la reprise du texte semble avoir suscitée.

Voyons maintenant la répétition avec l'extrait, exubérant, autour de l'énoncé 45, récité en *maqām* Zanǧarān. « Autour », car une certaine unité locale, sous-tendue par la répétition, se révèle *a posteriori* englobant tout un ensemble d'énoncés, à savoir les énoncés 43-48 (excepté l'énoncé 46). La translittération du fragment textuel dont il est question ici est la suivante :

> *... l-yawm-a tuǧzawna ʿaḍāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq-i wa kuntum ʿan ʿāyātih-i tastakbirūn-a // Wa laqad ǧi'tumūnā furādā kamā ḫalaqnākum ʿawwal-a marrah…* (Q 6, 93-94)

Tout d'abord, voici comment Mohammed El-Helbawy traite le découpage et la répartition de cet extrait en énoncés distincts :

1. Énoncé 43 : fin du verset 93, soit « ... *l-yawm-a tuǧzawna ʿaḍāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;
2. Énoncé 44 : reprise de la fin de la phrase précédente, soit « *bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;

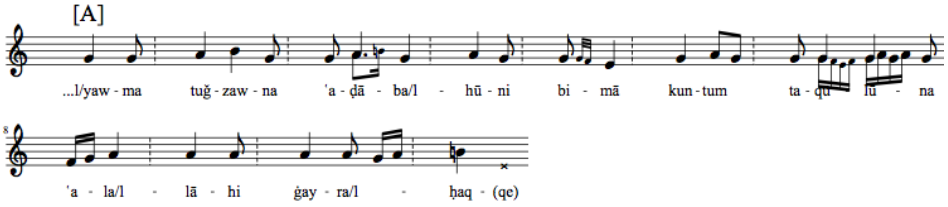
[8] Un exemple similaire est donné par les deux énoncés 36-37 (15'36'').

3. Énoncé 45 : reprise du dernier fragment textuel, suite et fin du verset, puis enchaînement direct avec le verset suivant (le 94) : « *bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq-i wa-kuntum ʿan ʻāyātih-i tastakbirūn-a // Wa-laqad ǧi'tumūnā furādā kamā ḫalaqnākum ʻawwal-a marra-h* » ;
4. Énoncé 46 : suite du verset 94 ;
5. Énoncé 47 : *retour* et reprise du fragment qu'on a distingué – voilà pourquoi, justement – de l'énoncé 43 : « *al-yawm-a tuǧzawna ʿaḍāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;
6. Énoncé 48 : reprise du texte de l'énoncé 45 : « *bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq-i wa-kuntum ʿan ʻāyātih-i tastakbirūn-a // Wa-laqad ǧi'tumūnā furādā kamā ḫalaqnākum ʻawwal-a marra-h* ».

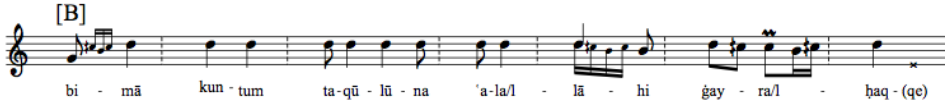
En dépit de cet enchevêtrement du même texte en segments intriqués, si l'on se fie aux différentes récurrences d'énoncés qui sont *entièrement* repris, on en distingue trois principaux :

1. Segment 1 (entièrement énoncé et repris : 43 et 47) : « *al-yawm-a tuǧzawna ʿaḍāb-a l-hūn-i bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;
2. Segment 2 (entièrement énoncé à 44, mais inclus dans 43, 45, 47 et 48) : « *bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq* » ;
3. Segment 3 : (entièrement énoncé et repris : 45 et 48) : « *bimā kuntum taqūlūn-a ʿalā l-lāh-i ġayra l-ḥaqq-i wa kuntum ʿan ʻāyātih-i tastakbirūn-a // Wa laqad ǧi'tumūnā furādā kamā ḫalaqnākum ʻawwal-a marra-h* ».

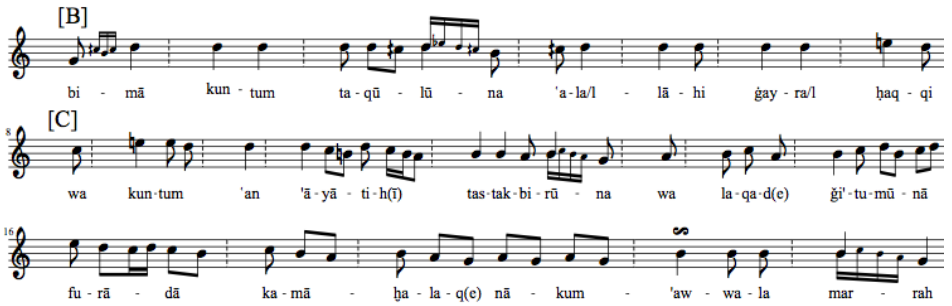
Qu'en est-il maintenant de la ligne mélodique eu égard à cette structure de la reprise du texte ? Le résultat est bien probant : à l'identité établie par la reprise du texte correspond une identité mélodique ; à chacun des trois segments textuels distingués par leur récurrence correspond un modèle mélodique distingué par sa reprise plus ou moins identique. Regardons cela de près :



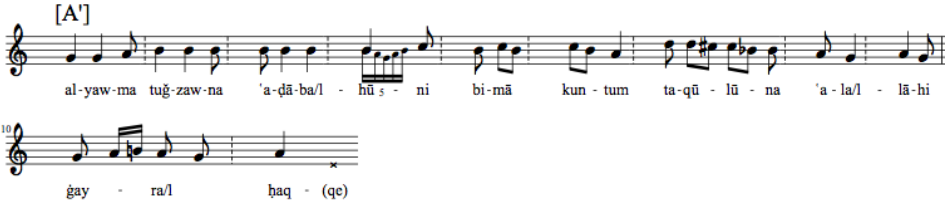
Exemple 4 : Énoncé 43 ; 18'53''



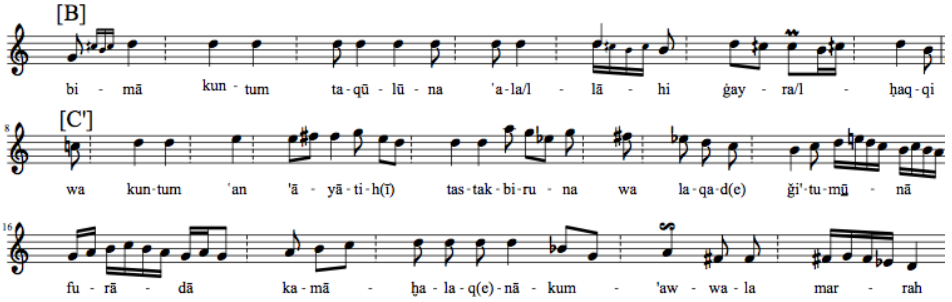
Exemple 5 : Énoncé 44 ; 19'22''



Exemple 6 : Énoncé 45 ; 19’35’’



Exemple 7 : Énoncé 47 ; 20’59’’



Exemple 8 : Énoncé 48 ; 21’19’’

Le modèle mélodique qui se distingue le plus clairement, car repris 3 fois presque à l’identique (énoncé 44, 45 et 48), est celui coïncidant avec le segment 2 du texte ; c’est la phrase désignée par [B] dans la représentation solfégique. Il s’agit d’un phrasé de type *’irsāl*[9] dont la corde de récitation est la quinte du *maqām* (*ré*). L’identité est ici d’autant plus marquée que la levée – de la fondamentale vers la quinte – par laquelle s’élance ce phrasé est « gardée » exactement à l’identique pour les trois occurrences mélodiques de ce texte. La seule différence, assez anodine à vrai dire, réside dans une broderie, identique dans les énoncés 44 et 48, mais qui se trouve avancée dans l’énoncé 45.

[9] Le « *’irsāl* » est le nom donné par certains récitants pour désigner le type syllabique de phrasé, de profil plutôt horizontal ; cf. http://archives.crem-cnrs.fr/archives/items/CNRSMH_I_2015_038_005_07/.

Le deuxième modèle mélodique est donné par le segment 1 du texte. Il s'agit également ici d'un phrasé du type *ʻirsāl* brodant autour de la fondamentale (*sol*) ; c'est la phrase désignée par [A] et [A']. Il s'agit ici d'une ligne sereine qui part de la fondamentale et qui tourne autour de celle-ci[10], mais qui, arrivée à la désinence, l'évite ; elle laisse ainsi la phase suspendue : elle lui substitue la tierce (*si*) dans l'énoncé 34, et la seconde (*la*) dans l'énoncé 47. Cette suspension invite donc à un enchaînement. C'est alors qu'on arrive au modèle [B], s'appuyant justement sur la fondamentale en guise de « conséquent ».

Le dernier modèle est donné par le segment 3 du texte, lequel est remarquablement long. On retrouve ici la phrase [B] prolongée par une ligne mélodique bien plus complexe, voire exubérante ; on désigne le modèle du prolongement par [C] et [C']. Ici, les deux occurrences sont assez différentes, quoique partageant un certain nombre de propriétés identiques. En effet, outre le texte commun sur lequel se déploie le modèle [C], l'identité est donnée par les caractéristiques suivantes : 1) un phrasé s'apparentant maintenant au *tanġīm*[11], 2) une orientation ascendante (au-delà de la quinte, *ré*, la corde de récitation principale dans ce passage), et, surtout, 3) la substitution du la couleur modale ʿAğam*/sol* par Ṣabā*/si*, transition modale typique du *maqām* Zanğarān[12]. Du reste, les deux occurrences diffèrent à leur désinence, laquelle se poursuit descendante dans le [C'] en couleur Ḥiğāz.

Voilà donc toute une zone mélodique, qui dure à peu près trois minutes, où trois figures mélodiques se cristallisent peu à peu à mesure qu'elles reviennent. Ce faisant, une unité locale se forme. La question qui se pose alors est de savoir pourquoi la forme récitative s'arrête-t-elle à ce moment précis, alors qu'elle est censée progresser sans se retourner, pour ainsi dire, afin de laisser le texte toujours au premier plan ? Un indice de réponse est donné par les interjections des auditeurs. En effet, après avoir entonné l'énoncé 45, énoncé particulièrement long et complexe, on entend les auditeurs qui exultent et qui alors réclament au récitant de *répéter* ce qu'il vient de faire : « *ṯānī wi-n-nabi ya sayyidnā, ṯānī wi-n-nabi* » (« encore une fois Maître, encore une fois »)[13]. Toutefois, ce n'est pas tant la réaction elle-même du public qui nous importe ici que ce qu'elle révèle, à savoir qu'il y a bien des phrases mélodiques tellement élaborées qu'elles se distinguent du tout (elles sont justement distinguées par le public). En effet, c'est sans doute l'emphase de l'énoncé 45 qui aurait suscité sa reprise à l'énoncé 48, lequel – on peut s'y attendre –, surenchérit et pousse l'exubérance mélodique à son paroxysme : une seule courbe mobilisant trois couleurs modales à la fois (Ṣabā*/si*, ʿAğam*/sol* et Ḥiğāz*/ré*), d'un ambitus atteignant l'intervalle de 12e (prouesse vocale extrêmement rare dans cette pratique) et d'une dramaturgie remarquablement amenée (gradation lente, puis chute stylisée et

[10] Un peu plus élaborée, la ligne dans la deuxième occurrence de ce modèle mélodique (énoncé 47) emprunte furtivement la couleur du *maqām* Nakrīz.

[11] Le « *tanġīm* » est le nom donné par certains récitants pour désigner le type mélismatique de phrasé, de profil plutôt ondoyant (cf. *ibid*).

[12] C'est ce par quoi le *Zanğarān* se distingue d'ailleurs du *ʿağam*.

[13] Kristina Nelson confirme cette même raison de la reprise dans le style *muğawwad*, celle suscitée par la demande du public esthétiquement affecté (cf. Nelson, 2001, p. 177).

richement ornée)[14]. On peut dire autrement que le public ne fait que réclamer ce que la phrase réclame d'elle-même : qu'on s'y arrête pour l'apprécier. La répétition n'est donc guère un caprice personnel du récitant, encore moins du public, mais réside potentiellement dans la facture même du phrasé, pour autant que celui-ci fasse état de tournure mélodique richement élaborée. Ainsi, la répétition, procédé fondamental de l'objectivation, se trouve dans ce cas dialectiquement liée à un certain degré d'élaboration mélodique, ce qui renvoie à un degré minimum d'autonomie esthétique.

Du reste, cette ultime reprise, en reprenant les autres modèles distingués ci-dessus, les inclut rétrospectivement dans une zone d'objectivation mélodique qui désormais se *distingue* au sein du cours improvisé de la performance. Seulement, à partir de l'énoncé subséquent, c'est-à-dire l'énoncé 49, on ne retrouvera point de trace de ces figures cristallisées. L'improvisation se « relâchera » et redeviendra impromptue, toujours renouvelée, jusqu'à éventuellement une prochaine zone d'objectivation locale.

Conclusion

La profération de la parole sacrée suscite une couche esthétique sous forme de profil mélodique ; le style *muǧawwad* représente la forme la plus riche et la plus accomplie d'une telle apparence esthétique dans la récitation du Coran. Dès lors, la ligne mélodique mobilise quelques moyens formels pour se structurer. Cependant, afin qu'elle « ne prenne pas le dessus », eu égard au sens du texte sacré, le déploiement mélodique adopte certaines valeurs formelles bien spécifiques. Ainsi, outre le fait que l'improvisation s'avère essentielle à la récitation du Coran, tout élément mélodique objectif ou objectivé dont se constitue la ligne récitative doit paraître aussi bien inopiné et malléable que labile et éphémère. C'est bien là la condition formelle qui fait que la mélodie, en même temps qu'elle apparaît comme revêtement esthétique distinct du texte, contrecarre cependant sa propre consistance afin de ne pas obstruer l'aperception de celui-ci.

Bibliographie

ABOU MRAD, Nidaa, 2009, « Quelques réflexions sur la cantillation religieuse en Méditerranée », *La pensée de midi*, n° 28, p. 53-65.

ABOU MRAD, Nidaa, 2005, « Formes vocales et instrumentales de la tradition musicale savante issue de la Renaissance de l'Orient arabe », *Cahiers d'ethnomusicologie*, n° 17, p. 183-215.

[14] Peut-être faudrait-il voir dans la dramaturgie d'une telle courbe mélodique « surchargée » une expression figuraliste du propos du texte. Notons que dans celui-ci Dieu s'adresse aux injustes et leur rappelle ce qu'ils encourent au Jugement dernier : « Dépouillez-vous de vous-mêmes, vous serez rétribués aujourd'hui par le châtiment de l'humiliation, pour avoir dit, sur Dieu, le contraire de la vérité, et pour vous être, par orgueil, détournés de ses Signes ». C'est bien alors au mot *tastakbirūn* (« …pour vous être, par orgueil, détournés de Ses signes ») que l'arche mélodique atteint son sommet, comme par figuralisme.

ABU DAWUD, Hâfiz, 2008, *Sunan Abu Dawud*, traduit par Y. QADHI, Riyadh-Saudi Arabia, Darussalam, vol. 2.

BUḪARI (AL-), 1997, *Sahih Al-Bukhâri (Arabic-English)*, traduit par M. MUHSIN KHAN, Riyadh-Saudi Arabia, Darussalam, vol. 9.

CAILLOIS, Roger, 1950, *L'Homme et le sacré*, 4e éd., Paris, Gallimard, coll. « Les Essais ».

DURING, Jean, 2005, « Le sacré et le profane : une distinction légitime ? Le cas des musiques du Proche-Orient », J.-J. NATTIEZ (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud, vol. 3, p. 323-344.

DURING, Jean, 2006, *Le Répertoire-Modèle de la musique iranienne : Radif de Tar et de Setar de Mirza Abdollah, version de Nur 'Ali Bor*, Téhéran.

DURKHEIM, Émile, 1912, *Les formes élémentaires de la vie religieuse : le système totémique en Australie*, Paris, F. Alcan, coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine ».

FARIJI, Anis, 2015, « Forme et improvisation musicales sous le signe du sacré : le cas de la récitation coranique. La récitation collective marocaine et la récitation maqāmique égyptienne », Mémoire de Master 2, sous la direction de Jean LAMBERT, Université Paris-Ouest, Nanterre.

FARUQI (AL-), Lois Ibsen, 1987, « The Cantillation of the Qur'an », *Asian music*, University of Texas Press, n° 1, vol. 19, p. 1-25.

JAWZIYYA (AL-), Ibn Qayyim, 2008, أيمان في التبيان القرآن *[Éclaircissement des serments du Coran]*, Beyrouth, Dar Alam al-Fawâid.

JAWZIYYA (AL-), Ibn Qayyim, العباد خير هدي في المعاد زاد *[La provision du ci-après]*, 3e éd., Beyrouth, Al-Resalah Publichers, vol. 1.

LAGRANGE, Frédéric, 2008, « Réflexions sur quelques enregistrements de cantillation coranique en Égypte (de l'ère du disque 78 tours à l'époque moderne) », *Revue des Traditions Musicales des Mondes Arabe et Méditerranéen*, N. ABOU MRAD (éd.), Liban, Éd. de l'Université Antonine, n° 2, p. 52-65.

LAMBERT, Jean, 2010, « Musique vocale, cosmologie et émotion dans le monde arabo-musulman » (texte inédit), *Programme de Recherche CNRS*.

LORTAT-JACOB, Bernard, 2003, « Formes et conditions de l'improvisation dans les musiques de tradition orale », dans J.-J. NATTIEZ (éd.), *Musiques : une encyclopédie pour le XXIe siècle*, Paris, Actes Sud, vol. 5, p. 669-689.

NAWAWI (AL), Abu Zakaria, 1996, القرآن حملة آداب في التبيان *[L'éthique des mémorisateurs du Noble Coran]*, 4e éd., Beyrouth-Liban, Dar Ibn Hazm.

NELSON, Kristina, 2001, *The Art of Reciting the Qur'an*, Second printing, Cairo New York, American University in Cairo Press.

QADDURI, Ghanim, 2003, التجويد علماء عند الصوتية الدراسات *[Les études phonologiques chez les théoriciens du tağwīd]*, 2e éd., Amman - Jordanie, Dar Ammar.

QURTUBÎ (AL-), Abou Abd Allah, 1935, القرآن لأحكام الجامع *[Le recueil des sciences coraniques]*, 2e éd., Dār al-kutub al-miṣriyya.

SHILOAH, Amnon, *Les traditions musicales juives*, Maisonneuve et Larose, 1995.

TAWIL, Ahmad, 1999, فنّ الترتيل وعلومه *[Art et sciences de la récitation du Coran]*, 1e éd., Arabie Saoudite, Le complexe de Roi Fahd pour l'impression du Noble Coran.

VIRET, Jacques, 2001, *Le chant grégorien et la tradition grégorienne*, Lausanne [Paris], l'Âge d'homme.

Le Coran, traduit par Jacques BERQUE, 1995, Ed. rev. et corr, Paris, A. Michel, coll. « La bibliothèque spirituelle ».

Le Coran, traduit par Denise MASSON, 1967, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », n° 190.

Documentation électronique

Titres téléchargés :

Helbawy (El-), Mohammed, 1997 *Sourate Al-'anʿām*, https://soundcloud.com/user-448710371/mohammed-el-helbawy-recitation-de-lextrait-q-6-82-105.

FARIJI, Anis, « Récitations du Coran », archives de terrain anthropologique : http://archives.crem-cnrs.fr/archives/collections/CNRSMH_I_2015_038/.

Résumés

Frédéric Lagrange, *Shawwā et l'industrie phonographique : vers une autonomisation de l'instrumentiste arabe*

Cet article examine une hypothèse : l'apparition de l'industrie du disque dans l'Orient arabe, à partir de 1903, aurait permis à la figure de l'instrumentiste d'émerger, de s'autonomiser, et de parvenir à un statut de vedettariat qui était auparavant l'apanage des seuls vocalistes, Sāmī al-Shawwā étant l'illustration de cet hypothétique processus permettant à un violoniste de talent de concurrencer les plus grands chanteurs. Il s'agirait, dans le cas du célèbre violoniste de l'adoption de deux figures, de deux paradigmes comportementaux centraux de l'histoire musicale universelle, celle de «l'enfant prodige» d'une part, et celle du «virtuose» d'autre part, figures combinables, importées de l'histoire musicale européenne moderne et contemporaine, et faisant l'objet de la part de Sāmī al-Shawwā d'une tentative apparemment consciente de transfert dans le milieu musical proche-oriental et égyptien dans la première partie du XX^e^ siècle.

Mots-clés : Shawwa. Instrumentistes. Vedettariat. Industrie du disque en Egypte. Musique arabe.

Nidaa Abou Mrad, *Réécriture grammaticale générative musicale d'un taqsīm improvisé au violon par Sami Chawa en mode Bayyātī*

La tradition musicale lettrée du Mašriq comporte une forme d'improvisation instrumentale en solo, dénommée *taqsīm*, dont l'analyse pose le double problème de sa grande complexité grammatologique et de la création instantanée. A cette problématique répond l'hypothèse sémiotique modale, établie par l'auteur en tant que procès de réécriture grammaticale générative des monodies traditionnelles. Ainsi cette voie de recherche identifie-t-elle le *taqsīm* à la cantillation instrumentale d'un texte arabe virtuel et implicite, dont la métrique prosodique se combine avec les formules modales pour donner lieu à la morphophonologie rythmico-mélodique de l'énonciation musicale. L'analyse repère dans ce flux des unités métriques minimales axées sur des notes focales réductibles à des indicateurs nucléaires, les noyaux modaux étant des chaînes concurrentes et hiérarchisées de tierces. Cet article a pour objectif de montrer que la morphologie d'un *taqsīm* est descriptible en tant que produit de matrices lignes mélodiques réduites par des matrices colonnes rythmiques, lesquelles donnent prise à des transformations et à des élaborations syntaxiques vectorielles (épousant les modalités sémantiques intonatives) que régule une grammaire que cet article propose de mettre en exergue. L'hypothèse est validée par le biais de l'analyse d'un fragment de *taqsīm* en mode Bayyātī, enregistré sur disque 78 tours par le violoniste syro-égyptien Sami Chawa (1885-1965).

Mots-clés : Sémiotique modale. *taqsīm*. Tradition musicale lettrée du Mašriq. Sami Chawa. Violon.

Tarek Abdallah, *L'art égyptien du* taqsīm mursal *au* ʻūd *de Sayyid a-s-Suwaysī à Muḥammad al-Qaṣabgī*

Cet article propose d'étudier l'évolution de l'art du *taqsīm mursal* tel que pratiqué par les ʻ*ūdistes* égyptiens sur la période 1904-1928, par le biais de l'analyse d'un corpus sélectif d'enregistrements sur disques 78 tours, en se basant sur des critères externes organologique et acoustique (modèles du ʻ*ūd*, nombre de cordes, accordage) et internes inhérents à la configuration du discours musical. L'examen des enregistrements sonores effectués par les ʻ*ūdistes* Sayyid as-Suwaysī, Manṣūr ʻAwaḍ et Dāwūd Ḥusnī permet d'observer un seul modèle en usage doté de cinq chœurs accordés selon l'accord usuel très en vogue à cette période. Il permet aussi de mettre en exergue les différentes stratégies de publication (nombre de séquences et leurs durées, ambitus etc.), et d'interprétation (les *iqāma*-s/arrêts, les *tarjīʻāt*/ bourdons et les parcours mélodique). Enfin, cet examen autorise de conclure que les enregistrements réalisés par Muḥammad al-Qaṣabgī sur la période 1921-1928 illustrent une évolution magistrale des points de vue systémique, organologique, technique, esthétique, stylistique et sémiotique.

Mots-clés : ʻ*ūd* égyptien. Improvisation modale. 78 tours. Sémiotique modale. Technique instrumentale.

Nicolas Royer-Artuso, *Improvisation et variation dialectale dans le monde du* maqām *: Une étude comparative des styles « arabes » et « turcs »*

Le but de cet article est d'explorer certaines questions qui me semblent liées quand il s'agit de traiter de l'improvisation dans les traditions qui partagent le système du *maqām*. Certaines de ces questions se situent à un niveau ontologique, voire métaphysique, d'autres à un niveau descriptif et méthodologique : de quelle communauté parle-t-on quand on parle de musique de *maqām ?* Comment analyser l'improvisation dans une tradition donnée ? Quelle est la relation entre une tradition et la nouveauté ? Dans quelle mesure l'improvisation est-elle un sous-ensemble de la composition musicale ? Quand peut-on réellement parler d'improvisation et non d'imitation ? Quel est le rôle de l'autorité dans une tradition, celui de la déviance (qui définit la tradition, et à quel moment le comportement déviant est-il accepté et devient-il partie prenante de la tradition) ? Quel type de connaissance (pratique et/ou théorique) est-il requis pour improviser ? Quel point de départ prendre pour expliquer le système (individualisme ou holisme méthodologique, c'est-à-dire quelle part donner à l'individu et au langage musical en tant que tel) ? etc.. Ces problèmes théoriques sont le sujet de la première partie. Une fois les problèmes clairement circonscrits, la partie centrale de cet article constitue une tentative de réponse au défi posé par le problème de l'improvisation, et je tente d'y apporter quelques pistes de lecture qui permettraient un début d'analyse. Je prends ici la position que seule une grammaire de type génératif est en mesure de rendre compte de la connaissance nécessaire à l'improvisation, pour les raisons données dans la première partie. Il faut pour cela, bien entendu, être en mesure de produire une réponse à la question de savoir comment l'individu est en mesure d'acquérir cette grammaire, ce que je tenterai de faire en montrant les liens holistiques qui unissent les différents genres canoniques composant ces traditions, et

les heuristiques impliquées dans le processus de l'individu mis en face de ces formes pour arriver à intérioriser la connaissance nécessaire. Je propose ici une manière simple et unifiée de répondre à ces questions.

Mots-clés : *Maqām.* Improvisation. Grammaire générative. Tradition musicale. Sémiotique musicale.

Anis Fariji, *L'improvisation et la labilité mélodique comme formes d'expression du sacré : exemple de la récitation du Coran dans le style* muğawwad

La récitation du Coran a ceci d'ambivalent qu'elle suscite d'elle-même une apparence esthétique, en même temps qu'elle exerce une certaine pression sur le profil mélodique résultant. Une telle tension immanente s'avère d'autant plus exacerbée dans le style *muğawwad* que celui-ci pousse la musicalité de la récitation à un haut niveau. Il en découle alors certaines valeurs formelles, induites par cette même dimension sacrée du Texte proféré, dont l'improvisation et la labilité mélodique.

Mots-clés : Coran. Cantillation. Esthétique. Improvisation. Labilité.

Abstracts

Frédéric Lagrange, *Shawwā and the Recording Industry: Towards an Empowerment of Instrumentalists in Early 20th Century Egypt?*

This article examines an hypothesis: did the advent of commercial recording in the Arab East, starting 1903, allow for the instrumentalist as a character to achieve agency and autonomy, and raise up to a level of stardom formerly reserved to vocalists? Sāmi al-Shawwā could be seen as an example of this process which allowed a talented violin player to compete with the most renowned voices of his time, through two paradigms he adopted: the "enfant prodige" and the "virtuoso", which are easily combined, and both imported from modern European musical history. Sāmī al-Shawwā might have consciously aimed at transferring these models on the Egyptian and Levantine scene in the first half of the 20th century.

Key words: Shawwa. Instrumentalists. Star system. Recording industry in Egypt. Arab music

Nidaa Abou Mrad, *Musical Generative Grammatical Rewriting of an Improvised* Taqsīm *on the Violin by Sami Chawa in Bayyātī Mode*

The Mašriq's art music tradition presents a form of solo instrumental improvisation, called *taqsīm*, whose analysis is confronted to the double problem of its high grammatical complexity and of its instantaneous creation. This issue meets the modal semiotic hypothesis, established by the author as a generative grammatical rewriting of traditional monodies. This line of research identifies the *taqsīm* to an instrumental cantillation of a virtual and implicit Arabic text, which the prosodic metric combines

with modal formulas to create the rhythmic and melodic morphophonology of the musical utterance. The analysis finds in this stream minimal metric units, which are based on focal notes that can be reduced to nuclear indicators, the modal nuclei being identified to two competitive and hierarchical third channels. This article aims to show that the morphology of a *taqsīm* is describable as a product of reduced melodic lines matrices by rhythmic columns matrices, which are taken to transformations and to vector syntactic elaborations (through intonation semantic modalities) which are regulates by a grammar that this article proposes to highlight. The hypothesis is validated through the analysis of a fragment of *taqsīm* in mode Bayyātī, recorded on a 78 rpm disc by the Syrian Egyptian violinist Sami Chawa (1885-1965).

Key words: Modal semiotics. *taqsīm*. Mašriq's Art music tradition. Sami Chawa. Violin.

Tarek Abdallah, The Egyptian art of taqsīm mursal on the 'ūd from Sayyid a-s-Suwaysī to Muḥammad al-Qaṣabgī

This article aims to study the evolution of the art of *taqsīm mursal* as practiced by the Egyptian *ūdists* over the period 1904-1928 through the analysis of a selective corpus of 78-rpm recordings based on external organological and acoustic criteria (models, number of strings, tuning) and internal criteria inherent to the configuration of the musical discourse. The examination of the sound recordings made by the ūdists Sayyid as-Suwaysī, Manṣūr 'Awaḍ and Dāwūd Ḥusnī shows a single model in use with five choruses according to the usual tuning during this period. It allows also to highlight the different strategies of publication (number of sequences and their durations, ambitus obtained, etc.), and interpretation (*iqāma*-s/stops, *tarjī'āt*/bourdons and melodic scheme). Finally, this examination allows us to conclude that the recordings made by Muḥammad al-Qaṣabgī over the period 1921-1928 illustrate a masterful evolution from the systemic, organological, technical, aesthetic, stylistic and semiotic points of view.

Key words: Egyptian '*ūd*. Modal improvisation. 78 rpm. Modal Semiotics. Instrumental technique.

Nicolas Royer-Artuso, *Improvisation and Dialectical Variation in the World of the Maqām: a Comparative Study of "Arabic" and "Turkish" Styles*

The purpose of this article is to explore some issues that seem to me related when it comes to dealing with improvisation in the traditions that share the *maqām* system. Some of these questions are at an ontological level, even a metaphysical one; others at a descriptive and methodological level: What community are we talking about when talking about *maqām* music? How to analyze improvisation in a given tradition? What is the relationship between tradition and novelty? To what extent is improvisation a subset of musical composition? When can we really talk about improvisation and not imitation? What is the role of authority in a tradition, that of deviance (who defines tradition, and when is deviant behaviour accepted and becomes part of tradition)? What kind of knowledge (practical and/or theoretical) is required to improvise? What starting point to take to explain the system

(individualism or methodological holism, that is to say, what part to give to the individual and what part to the musical language as such)? etc. These theoretical problems are the subject of the first part. Once the problems are clearly circumscribed, the central part of this article is an attempt to answer the challenge posed by the problem of improvisation, and I try to offer some lines of reading that would allow an initial analysis. I take the position that only a grammar of the generative type is able to account for the knowledge necessary for improvisation, for the reasons given in the first part. For this, of course, one must be able to produce an answer to the question of how the individual is able to acquire this grammar, which I shall try to do by showing the holistic links that unite the different canonical genres composing these traditions, and the heuristics involved in the process of the individual put in front of these forms to arrive at internalizing the necessary knowledge. I here propose a simple and unified way of answering these questions.

Key words: *Maqām*. Improvisation. Generative grammar. Musical tradition. Musical semiotics.

Anis Fariji, ***Improvisation and Melodic Lability as Forms of Expression of the Sacred: Example of the Recitation of the Qur'an in the Muğawwad Style***

The recital of the Coran is inherently ambivalent in the sense that it generates an aesthetic appearance but at the same it exerts a certain pressure on the resulting melodic profile. This immanent tension is even more accentuated in the *muğawwad* style, which pushes the musicality of the recital to a higher level. Specific formal values thus arise, induced by the sacred dimension of the Text uttered, and particularly in relation to improvisation and melodic lability.

Key words: Qur'an. Cantillation. Aesthetic. Improvisation. Lability.

In memoriam Sami Chawa

(1885-1965)

RTM 9 2e et 3e de couv.indd 1 11/10/2017 20:01